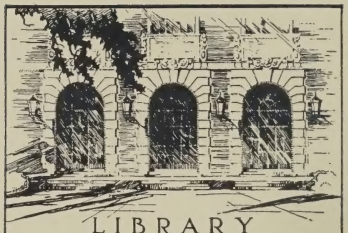
LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF ILLINOIS

823
Sco8Yh

Return this book on or before the
Latest Date stamped below.

University of Illinois Library

OCT 24 1957
JAN 3
FEB 22 1983
APR 11 1983

L161—H41

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of Illinois Urbana-Champaign

https://archive.org/details/walterscottetler00hart

BIBLIOTHÈQUE
DE LA
REVUE DE LITTÉRATURE COMPARÉE
Dirigée par MM. F. Baldensperger et P. Hazard

TOME 52

WALTER SCOTT
ET LE
ROMAN « FRÉNÉTIQUE »

CONTRIBUTION A L'ÉTUDE DE LEUR FORTUNE EN FRANCE

BIBLIOTHÈQUE DE LA REVUE DE LITTÉRATURE COMPARÉE

Vol. in-8° raisin. — *Réduction de 20 % pour les abonnés sauf pour les tomes 11 et 43.*

1. Gustave Cohen. Ecrivains français en Hollande (*épuisé*).
2 et 3. Henri Girard. Émile Deschamps, 2 vol. (*épuisés*).
4. Alice M. Killen. Le roman « terrifiant » ou « Roman noir », de Walpole à Anne Radcliffe, et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840 .. 19 fr.
5. E. Estève. Etude de littérature préromantique..... 18 fr.
6. F. C. Roe. Taine et l'Angleterre..... 18 fr.
7. B. Fay. L'esprit révolutionnaire en France et aux Etats-Unis à la fin du XVIII^e siècle. — Bibliographie des ouvrages français relatifs aux Etats-Unis. 2 vol. 48 fr.
8. G. Chinard. Les amitiés américaines de Madame d'Houdetot..... 7 fr. 20
9-10. J. Larat. La tradition et l'exotisme dans l'œuvre de Charles Nodier (1780-1844). Bibliographie critique et opuscules inédits de Charles Nodier..... 42 fr.
11. H. Liebrecht. Histoire du théâtre français à Bruxelles aux XVII^e et XVIII^e s. 60 fr. (*net*)
12. A. L. Sells. Les sources françaises de Goldsmith..... 18 fr.
13. L. Ferrari. Le traduzioni italiane del teatro tragico francese nei secoli XVII^e e XVIII^e..... 48 fr.
14. E. Partridge. The French Romantics' Knowledge of English Literature..... 48 fr.
15. S. Goulding. Swift en France au XVIII^e siècle..... 18 fr.
16. D. C. Larg Madame de Staël. La vie dans l'œuvre (1766-1800)..... 18 fr.
17. M. Citoleux. Alfred de Vigny. Persistances classiques et affinités étrangères. 42 fr.
18. P. Trahard. Une Revue oubliée : la « Revue poétique du XIX^e siècle » (1835). 18 fr.
19. A. F. B. Clark. Boileau and the French Classical Critics in England (1660-1830) 60 fr.
20. M. Martin. Un aventurier intellectuel sous la restauration. Le docteur Koreff. 24 fr.
21. M. Gilman. Othello in French..... 18 fr.
22. A. C. Hunter. Un introducteur de la littérature anglaise en France : J. B. Suard. 18 fr.
23. E. K. Mapes. L'influence française dans l'œuvre de Ruben Dario..... 18 fr.
24. R. Murris. La Hollande et les Hollandais au XVII^e et au XVIII^e siècle vus par les Français..... 36 fr.
25. J. Fransen. Les comédiens français en Hollande au XVII^e et au XVIII^e siècle.. 45 fr.
26. D. Gunnell. Sutton Sharpe et ses correspondants français..... 35 fr.
27. Chateaubriand. Les aventures du dernier Abencerage, éditées par Paul Hazard et Marie-Jean Durry..... 35 fr.
28. H. A. Needham. Le développement de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIX^e siècle..... 40 fr.
29. F. L. Schœll. Etudes sur l'humanisme continental en Angleterre..... 50 fr.
30. M. M. Gibb. Le roman de Bas-de-Cuir : étude sur F. Cooper et son influence en France..... 40 fr.
31. Baldensperger. Orientations étrangères chez H. de Balzac..... 40 fr.
32. T. R. Palfrey. L'Europe littéraire (1833-1834)..... 25 fr.
33. H. J Minderhood. La Henriade dans la littérature hollandaise..... 25 fr.
34. M. Henry. Stuart Merrill : la contribution d'un Américain au symbolisme français..... 40 fr.
35. M. E. Smith. Une anglaise intellectuelle en France sous la Restauration : Mrs Mary Clarke..... 25 fr.
36. F. Walter. La littérature portugaise en Angleterre à l'époque romantique.. 25 fr.
37. M. M. Cameron. L'influence de Thomson sur la poésie descriptive en France. 30 fr.
38. Abbé Prévost. Mémoires et Aventures d'un homme de qualité, t. V : Séjour en Angleterre; édition critique par M. E. I. Robertson..... 30 fr.
39. Ed. Purdie. The Story of Judith in German and English Literature..... 30 fr.
40. W. L. Schwartz. The imaginative interpretation of The Far East in modern French Literature (1800-1925)..... 45 fr.
41. G. Gill-Mark. Une femme de lettres au XVIII^e siècle. Anne-Marie de Boccage. 30 fr.
42. P. de Lallemand. Montalembert et ses relations littéraires avec l'étranger... 20 fr.
43. R. Guiette. La légende de la Sacristine..... 80 fr. (*net*)
44. M.-R. Garnier. Henry James et la France de 1748 à 1798..... 35 fr.
45. H. Bedarida. Parme et la France..... 80 fr.
46-47. A. Viatte. Les sources occultes du romantisme, illuminisme et théosophie..... 50 fr.
48. M. Storer. La Mode des Contes de Fées (1685-1700)..... 40 fr.
49. M. Dempsey. Contribution to the study of the sources of the Génie du Christianisme (Les numéros 50 et 51 sont sous presse). 25 fr.

REGINALD W. HARTLAND
M. A., D. Litt. (Birmingham)

WALTER SCOTT

ET LE

ROMAN « FRÉNÉTIQUE »

CONTRIBUTION A L'ÉTUDE DE LEUR FORTUNE EN FRANCE

PARIS
LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION
5, QUAI MALAQUAIS

1928

A la Mémoire de mon regretté Maître

HENRI L. CHATELAIN, M. A.

Docteur ès-Lettres ;

Professeur de langue et de littérature françaises
à l'Université de Birmingham 1908-1915 ;

Mort pour la France.

823
Scot Y2

AVANT-PROPOS

Dans cet ouvrage j'ai voulu examiner toutes les œuvres importantes de l'école anglaise qu'on appelle aujourd'hui frénétique tout en signalant la contribution individuelle de chaque auteur.

Depuis quelques années, on s'intéresse un peu à ces romans et drames qui jouissaient jadis de toute la faveur populaire. Mais, à moins de s'y spécialiser, on ne se procurera pas la plupart de ces ouvrages, ou bien on n'aura pas le loisir de les lire.

J'ai tâché donc d'en faire un compte rendu plus complet qu'on ne l'a fait jusqu'à présent. Dans le premier chapitre de ce livre on pourra, je crois, puiser d'assez bons renseignements sur le mouvement gothique dans le roman anglais pour apprécier sa part dans le développement de la littérature romantique, anglaise et française.

Puis, j'ai voulu démontrer la dette de Walter Scott envers ses prédécesseurs anglais et allemands. Le deuxième chapitre fait voir en même temps comment les Waverley Novels continuent le genre gothique.

Pour rendre l'étude plus utile, j'ai fait une esquisse rapide de quelques autres influences qui ont modifié l'évolution du roman romantique en France.

Souvent, quand il s'agit de l'influence d'un roman ou d'un drame, j'en ai fait un résumé. Par conséquent, les uns trouveront peut-être que j'ai rendu mon livre trop long. Les autres, assez nombreux j'ose le croire, pour qui j'ai fait ces résumés, me sauront gré de leur avoir rafraîchi la mémoire ou même de leur avoir brièvement exposé le plan d'un ouvrage qu'ils n'ont ni le loisir ni l'opportunité de lire. Car plusieurs de ces livres ne se trouvent pas dans les bibliothèques provinciales.

J'ai essayé surtout de faire ressortir l'influence de l'école frénétique anglaise et l'influence de Scott sur des romanciers français sans pourtant négliger les autres sources indigènes et étrangères qui ont été les plus utiles auxdits auteurs.

Charles Nodier, le maître ou l'ami adoré de presque tous les grands romantiques français, est un si bel exemple du cosmopolitisme littéraire que j'ai cru devoir passer en revue ses romans, nouvelles et contes.

Croyant qu'on n'a pas encore soumis à une étude assez sérieuse les premiers romans de V. Hugo, je les ai examinés pour indiquer les étapes de son évolution de romancier et les sources de son inspiration littéraire.

Roger de Beauvoir et Frédéric Soulié — très bien connus et avidement lus de leur vivant — représentent si bien des phases de la littérature française de 1830 à 1850 environ que je les ai choisis pour compléter mon étude des influences anglaises sur le roman romantique français.

L'appendice A donne la liste des romans frénétiques anglais avec leurs dates et les dates des premières traductions françaises.

L'appendice B donne des renseignements semblables sur les Waverley Novels.

L'appendice C indique les ouvrages les plus importants que j'ai consultés et contient aussi des renseignements bibliographiques assez détaillés sur Roger de Beauvoir et Frédéric Soulié.

CHAPITRE PREMIER

La Terreur
Le Mystérieux et le Surnaturel dans le roman anglais au commencement de l'époque romantique.

I. *Horace Walpole* (1717-1797).

Dans ce chapitre je ne pourrai passer en revue ni la vie scolaire de Horace Walpole, ni son tour d'Europe commencé avec Gray, ni sa vie politique. De sa vie littéraire je n'aurai point le loisir de parler longuement. Je rappellerai seulement qu'il sortait de son époque par son goût des bâtiments gothiques et par ses connaissances historiques et surtout moyenageuses.

Son petit château à Strawberry Hill fut une aventure dans le gothique architectural comme son Château d'Otrante fut plus tard une aventure dans le gothique littéraire.

Les limites de ses connaissances de littératures étrangères étaient très larges et par là même ses essais littéraires allaient intéresser plus vite les étrangers.

Né en 1717, Walpole ne publia son roman *The Castle of Otranto* qu'en 1765, longtemps après s'être retiré de la vie publique pour se livrer à ses études d'artiste, de littérateur et d'antiquaire.

A Strawberry Hill, où il avait réussi à s'entourer de tourelles, de fenêtres ogivales, de meubles et armures gothiques, il finit par s'éprendre si complètement de choses gothiques, qu'un matin il fit un rêve, gothique lui aussi. Il se trouvait dans un château antique et il aperçut au haut de l'escalier, sur la dernière rampe, une main gigantesque revêtue d'un gantelet. Ce rêve accapara tellement son esprit que deux mois plus tard il finit la rédaction de son fameux roman *The Castle of Otranto*.

L'ouvrage offensa quelques critiques, fit pleurer beaucoup de lecteurs en leur donnant un frisson délicieux, et intéressa longtemps tout le monde.

Avant de nous occuper de la portée de l'ouvrage, rappelons l'histoire.

Une ancienne prophétie annonçait que le véritable seigneur reprendrait à la famille régnante le château et la principauté d'Otrante quand ce seigneur-là serait devenu trop grand pour y demeurer. Les vassaux ne comprenaient pas la prophétie.

Manfred, prince d'Otrante, reprochait amèrement à Hippolita de ne lui avoir donné qu'un fils, et celui-là maladif. Manfred adorait presque cet enfant de 15 ans, Conrad de son nom, mais il ne souriait jamais à sa fille Mathilde.

Le jour fixé pour le mariage de Conrad avec Isabelle, fille du marquis de Vicence, une catastrophe arriva. Un casque cent fois plus grand qu'un casque d'homme tomba sur Conrad et l'écrasa. Le chagrin de Manfred se changea en colère contre un paysan qui avait remarqué la ressemblance du casque avec celui de la statue d'Alfonso le bon. Quand on annonça la disparition du casque d'Alfonso, Manfred fit emprisonner le paysan, Théodore, sous le casque.

Le soir, Manfred veut violer Isabelle. Pour échapper à un mauvais sort il lui faut absolument des enfants. Conrad est mort et sa femme Hippolita ne peut lui donner d'enfants. Isabelle échappe aux violences de Manfred parce que le portrait de son grand-père pousse un soupir, s'avance et amène Manfred hors de la galerie et là se joue de lui.

Alors Manfred se remet à suivre Isabelle. Elle s'esquive, après bien des peurs, dans les souterrains, et Théodore, qui s'est échappé du casque, aide Isabelle dans sa fuite mais n'a pas le temps de la suivre. Sur ces entrefaites, des domestiques ont vu un pied et une jambe immenses dans la galerie.

Le prêtre Jérôme vient dire qu'Isabelle s'est réfugiée dans l'église Saint-Nicolas. Manfred allait faire exécuter Théodore quand Jérôme reconnaît en lui son fils perdu. Manfred lui accorde la vie de Théodore. A ce moment arrive un héraut qui demande de la part de Frédéric de Vicence sa fille Isabelle et la principauté d'Otrante, usurpée par Manfred. Les chevaliers qui arrivent apportent un sabre gigantesque. Ce sabre s'arrache aux mains de cent gentilshommes pour se jeter à terre en face du casque énorme.

A ce point Jérôme arrive à la hâte pour dire qu'Isabelle s'est enfuie de l'église. Tous s'en vont à sa recherche. Alors Mathilde rend à Théodore sa liberté et lui donne une armure complète. Par hasard, il retrouve Isabelle et il la protège contre un cheva-

lier. Il blesse ce chevalier et apprend ensuite que c'est Frédéric, père d'Isabelle. Les conversations suivantes expliquent l'origine du sabre mystérieux et le rang caché de Théodore — son père est le comte de Falconara.

Manfred voulait faire un arrangement à l'amiable. Il proposa à Frédéric un mariage avec sa fille Mathilda. Lui-même voulait toujours répudier Hippolita et épouser Isabelle. D'abord Frédéric consentit à l'alliance mais deux présages l'en détournèrent : l'apparition d'une main gigantesque et la visite du squelette d'un ermite, autrefois connu en Palestine, qui l'avertit de son devoir.

Manfred froissé par la froideur d'Isabelle et croyant qu'elle donne un rendez-vous à Théodore, va surprendre le couple au tombeau d'Alfonso. Il blesse mortellement la jeune fille et apprend trop tard que c'est Mathilde. Au moment où sa fille meurt la forme d'Alfonso apparaît, grandit démesurément, fait crouler les murailles du château et monte vers le ciel en disant que Théodore est le vrai héritier d'Alfonso.

Manfred, contrit, avant de se retirer dans un couvent, raconte le crime de son grand-père Ricardo, chambellan d'Alfonso. Saint Nicolas avait exaucé un vœu de Ricardo, ce qui fit régner un certain temps sa famille à Otrante. La femme de Jérôme était la fille d'Alfonso. On comprit enfin que Théodore était le vrai héritier. Longtemps après, quand ses regrets pour Mathilde furent assoupis, Théodore épousa Isabelle.

Le merveilleux et le surnaturel, voilà le nouvel élément apporté au roman par Walpole. Son succès va créer un nouveau genre de roman, le genre frénétique, ou, pour nous servir de son premier nom, le roman gothique.

Mais ne nous méprenons pas. Walpole ne s'est pas exercé seulement à évoquer la surprise et l'horreur. Certes, il a visé l'horreur — sans mal de succès vu qu'il est initiateur — mais il a voulu aussi faire revivre la vie domestique et les mœurs du moyen âge. Sir W. Scott même croit ses efforts couronnés de succès. « Feudal tyranny was, perhaps, never better exemplified than in the character of Manfred. » Dans sa vie de Walpole, Scott loue aussi la pureté du langage et la simplicité du récit qui n'admet pas « that luxuriant, florid and high-varnished landscape painting with which Mrs Radcliffe often adorned and not unfrequently encumbered her kindred romances ».

En répétant donc que Walpole a créé le roman frénétique,

proclamons son mérite de style classique et ses connaissances d'antiquaire et d'historien qui ont pu frayer un chemin à Scott, le premier grand auteur de romans historiques.

Scott manifeste une grande admiration des dialogues de Walpole et de son exactitude historique. On serait même tenté de croire, après un examen critique, qu'il apprit chez Walpole à manier ses dialogues en même temps qu'il y apprit à se servir de l'histoire et du surnaturel. Du moins, il trouva dans le château d'Otrante de bons exemples à suivre.

Or, à l'époque de la composition de ses premiers romans, Scott connaissait depuis longtemps tous les meilleurs romans de la littérature européenne, les meilleures pièces de théâtre, d'innombrables légendes et ballades.

On pourrait donc se tromper si l'on croyait trouver les modèles de nombreuses pages de Scott chez un seul auteur, quelque grandes que soient les ressemblances.

Toutefois l'indication de ces ressemblances ne manque pas d'intérêt et du moins montre Scott continuateur sinon imitateur de l'œuvre de Walpole et de Radcliffe.

Le Château d'Otrante ne porte pas à l'origine le nom de Walpole. Voici la description de l'œuvre que donna la première page : « The Castle of Otranto, A Story Translated by William Marshal, Gent. From the Original Italian of Onuphrio Muralto, Canon of the Church of St. Nicholas at Otranto. London : Printed for Tho. Lownds in Fleet-Street MDCCLXV. »

Dans la préface de cette première édition, Walpole, sous le nom de Marshal, s'amuse à trouver la date probable de l'histoire et à peser la valeur du surnaturel. Sans vanité, il signale — notez bien le but de sa préface — ce qu'il croit être les excellences de son roman.

«Miracles, visions, necromancy, dreams, and other preternatural events, are exploded now even from romances. That was not the case when our author wrote ; much less when the story itself is supposed to have happened. Belief in every kind of prodigy was so established in those dark ages, that an author would not be faithful to the manners of the times who should omit all mention of them. He is not bound to believe them himself, but he must represent his actors as believing them. If this air of the miraculous is excused, the reader will find nothing else unworthy of his perusal. Allow the possibility of the facts, and all the

actors comport themselves as persons would do in their situation. There is no bombast, no similies, flowers, digressions, or unnecessary descriptions. Everything tends directly to the catastrophe. Never is the reader's attention relaxed. The rules of the drama are almost observed throughout the conduct of the piece. The characters are well drawn, and still better maintained. Terror, the author's principal engine, prevents the story from ever languishing ; and it is so often contrasted by pity, that the mind is kept up in a constant vicissitude of interesting passion. Some persons may perhaps think the characters of the domestics too little serious for the general cast of the story ; but besides their opposition to the principal personages, the art of the author is very observable in his conduct of the subalterns. They discover many passages essential to the story which could not be well brought to light but by their naïveté and simplicity : in particular, the womanish terror and foibles of Bianca, in the last chapter, conduce essentially towards advancing the catastrophe... Though the machinery is invention, and the names of the actors imaginary, I cannot but believe that the ground-work of the story is founded on truth. The scene is undoubtedly laid in some real castle. The author seems frequently, without design, to describe particular parts. The chamber, says he, on the right-hand ; the door on the left-hand ; the distance from the chapel to Conrad's apartment : these and other passages are strong presumptions that the author had some certain building in his eye. »

La préface de la deuxième édition complète sa critique de son propre roman. « It was an attempt to blend the two kinds of Romance, the ancient and the modern. In the former, all was imagination and improbability : in the latter, nature is always intended to be, and sometimes has been, copied with success. Invention has not been wanting ; but the great resources of fancy have been damned up, by a strict adherence to common life. But if in the latter species Nature has cramped imagination, she did but take her revenge, having been totally excluded from old Romances. The actions, sentiments, conversations of the heroes and heroines of ancient days were as unnatural as the machines employed to put them in motion.

The author of the following pages thought it possible to reconcile the two kinds. Desirous of leaving the powers of fancy at liberty to expatiate through the boundless realms of invention,

and thence of creating more interesting situations, he wished to conduct the mortal agents in his drama according to the rules of probability ; in short, to make them think, speak and act, as it might be supposed mere men and women would do in extraordinary positions. He had observed, that in all inspired writings, the personages under the dispensation of miracles and witnesses to the most stupendous phenomena, never lose sight of their human character : whereas in the productions of romantic story, an improbable event never fails to be attended by an absurd dialogue. The actors seem to lose their senses the moment the laws of Nature have lost their tone. As the public have applauded the attempt, the author must not say he was entirely unequal to the task he had undertaken : yet if the new route he has struck out shall have paved a road for men of brighter talents, he shall own with pleasure and modesty, that he was sensible the plan was capable of receiving greater embellishments than his imagination or conduct of the passions could bestow on it. »

Ce passage révèle bien son originalité, son ambition. La popularité du roman démontra le succès de ses efforts.

Dans un autre passage de cette deuxième préface, il s'appuie sur l'autorité de Shakespeare pour défendre la présence de ses personnages vulgaires. C'est par cette création même de personnages vulgaires que le roman va faire un de ses plus beaux progrès à travers Mrs Radcliffe et surtout Walter Scott pour aboutir chez Hugo à la théorie du grotesque. Je reviendrai tout à l'heure au sujet de ces personnages.

Le parti que Walpole tire de la peur surnaturelle est une des plus importantes caractéristiques de son roman. Il raconte des événements franchement surnaturels et il n'essaie pas de les expliquer. Il faut se faire crédule pour apprécier au maximum son récit. Les premières générations de ses lecteurs ont su se faire à l'atmosphère du roman et, par conséquent, en ont vivement joui. Aujourd'hui on se laisse choquer par les événements miraculeux si naïvement racontés, ce qui en gâte le plaisir. On accepte moins facilement la méthode de Walpole parce que Mme Radcliffe a si constamment expliqué d'une façon « naturelle » les surprises et les mystères effrayants. Scott se fait le champion de Walpole.

Il s'indigne de ce qu'on veut voir chez Walpole le seul art d'évoquer la surprise et l'horreur. « Were this all which he had attempted, the means by which he sought to attain his purpose

might with justice be termed clumsy and puerile... It was his object to draw such a picture of domestic life and manners during the feudal times as might actually have existed, and to paint it chequered and agitated by the action of supernatural machinery, such as the superstition of the period received as matter of devout credulity. »

Scott déclare même que les connaissances historiques de Walpole préparent doucement le lecteur à accepter le surnaturel. Il préfère de beaucoup la méthode de Walpole au surnaturel expliqué de Mrs Radcliffe. Mais dans ses propres romans, Scott n'est pas toujours conséquent. Tantôt — par exemple dans « The Monastery » où il fait intervenir la dame blanche d'Avenel — il s'élance hardiment sur la piste de Walpole. Tantôt — comme dans « Woodstock » — il explique sur le tard tout le mystère des chapitres précédents. Cependant il ne commet jamais les fautes qu'il reproche à Mme Radcliffe dans le paragraphe suivant :

« These substitutes for supernatural agency are frequently to the full as improbable as the machinery which they are introduced to explain away and supplant ». Quant aux théories, son choix est décisif : « The bold assertion of the actual existence of phantoms and apparitions seems to us to harmonise much more naturally with the manners of feudal times, and to produce a more powerful effect upon the reader's mind, than any attempt to reconcile the superstitious credulity of feudal ages with the philosophic scepticism of our own by referring those prodigies to the operation of fulminating powder, combined mirrors, magic lanterns, trap-doors, speaking-trumpets and such like apparatus of German phantasmagoria. »

Mais Scott ne voit pas tout en rose. Il avoue que Walpole décrit trop distinctement les formes merveilleuses et les événements surnaturels. « A mysterious obscurity seems congenial at least, if not essential, to our ideas of disembodied spirits, and the gigantic limbs of the ghost of Alphonso, as described by the terrified domestics, are somewhat too distinct and corporeal to produce the feelings which their appearance is intended to excite. »

Scott admet aussi que l'intervention surnaturelle est trop fréquente. Il aurait dû convenir aussi que les incidents sont souvent trop crus. Combien y en a-t-il comme les suivants ? : « The three knights bowed, as accepting his courtesy. Manfred directed

the stranger's retinue to be conducted to an adjacent hospital, founded by the princess Hippolita for the reception of pilgrims. As they made the circuit of the court to return towards the gate, the gigantic sword burst from the supporters, and falling to the ground opposite to the helmet, remained immoveable. Manfred, almost hardened to preternatural appearances, surmounted the shock of this new prodigy ; and, returning to the hall, where by this time the feast was ready, he invited his silent guests to take their places. » (Chapitre 3).

« Audacious rebel ! » said Manfred, endeavouring to conceal the awe with which the friar's words inspired him : « dost thou presume to threaten thy lawful prince ? » « Thou art no lawful prince », said Jerome ; « thou art no prince. Go,discuss thy claim with Frederick ; and when that is done.... » « It is done », replied Manfred : « Frederick accepts Matilda's hand, and is content to waive his claim, unless I have no male issue... ». As he spoke these words three drops of blood fell from the nose of Alfonso's statue Manfred turned pale, and the princess sank on her knees. « Behold ! » said the friar : « mark this miraculous indication that the blood of Alfonso will never mix with that of Manfred » (Chapitre 4).

Assurément, une longue suite de tels incidents doit friser le ridicule. De quelle manière, donc, doit-on employer le surnaturel dans un roman ? La réponse que je vais donner est une excellente critique faite par M. Raleigh (The English Novel, p. 223).

« Nothing is more characteristic of the great masters of romance than the subtlety and guardedness of their use of the supernatural. Their ghosts do not come uncalled for. Macbeth is startled when the witches speak to him, because what they have to tell him is familiar to his thoughts. The tricks and fantasies of supernaturalism are meaningless and powerless save in alliance with the mysterious powers of human nature, and, failing this, not all the realistic circumstance in the world can give them life or meaning. And where this alliance between the evil within and the unknown powers without is less marked, the care wherewith a great romancer prepares the way for the supernatural, so that it comes as the bodily fulfilment of an unbodied fear, is well seen in the palmary instance of The Ancient Mariner. The skeleton ship, with the spectre-woman and her death-mate, is

ushered in by all the silences and wonders of a tropical sea, by loneliness and dreams. »

Le résumé que j'ai donné du Château d'Otrante fait suffisamment comprendre le surnaturel de Walpole. Les passages que je vais citer auront donc pour but l'indication de la liaison intime entre Walpole et Anne Radcliffe et non l'illustration seule des procédés de Walpole.

On devine déjà, d'après la critique de Scott, par où Mme Radcliffe diffère de Walpole : et la divergence est éclatante. Elle met plus d'art aussi à préparer l'âme du lecteur aux surprises et aux frissons. Mais il y a des parties du roman qu'elle a imitées souvent de près sans pouvoir les surpasser.

Les héroïnes de Mme Radcliffe ressemblent de très près à Isabelle et à Mathilde. Elles ont les mêmes peurs, les mêmes pudeurs, le même dévouement ; elles agissent de la même façon envers leur amant et elles font les mêmes indiscrétions. Ses héros sont les frères de Théodore. Ses personnages vulgaires sont les fidèles copies des domestiques et des suivantes mises en scène dans le Château d'Otrante.

Voici quelques courts extraits tirés du premier chapitre qui feront ressortir la conformité des deux façons d'évoquer la peur :

« Every murmur struck her with new terror ; yet more she dreaded to hear the wrathful voice of Manfred, urging his domestics to pursue her. She trod as softly as impatience would give her leave, yet frequently stopped, and listened, to hear if she was followed. In one of those moments she thought she heard a sigh. She shuddered, and recoiled a few paces. In a moment she thought she heard the step of some person. Her blood curdled ; she concluded it was Manfred..... a door that stood a-jar, at some distance to the left, was opened gently : but ere her lamp, which she held up, could discover who opened it, the person retreated precipitately on seeing the light. Isabella, whom every incident was sufficient to dismay, hesitated whether she should proceed. Her dread of Manfred soon outweighed every other terror. The very circumstance of the person avoiding her gave her a sort of courage... she approached the door that had been opened ; but a sudden gust of wind, that met her at the door, extinguished her lamp, and left her in total darkness ».

Mme Radcliffe ne suit point moins fidèlement les dialogues entre les jeunes maîtresses et les suivantes. Comparez avec les

dialogues de Mme Radcliffe le long dialogue du chapitre II du Château d'Otrante d'où je tire ces quelques phrases :

« My poor Bianca », said Matilda, « how fast your thoughts amble ! I a great princess ! What hast thou seen in Manfred's behaviour since my brother's death that bespeaks any increase of tenderness to me ? No, Bianca ; his heart was ever a stranger to — but he is my father, and I must not complain. Nay, if Heaven shuts my father's heart against me, it overpays my little merit in the tenderness of my mother — O that dear mother ! yes, Bianca, it is there I feel the rugged temper of Manfred. I can support his harshness to me with patience ; but it wounds my soul when I am witness to his causeless severity towards her »... « I would have you a great lady » replied Bianca, « come what will. I do not wish to see you moped in a convent, as you would be if you had your will, and if my lady, your mother, who knows that a bad husband is better than no husband at all, did not hinder you. Bless me ! what noise is that ? Saint Nicholas forgive me ! I was but in jest. »

« It is the wind », said Matilda, « whistling through the battlements of the tower above ; you have heard it a thousand times » .....
.... « Perhaps my mind would be less affected », said Matilda, « if my mother would explain her reasons to me : but it is the mystery she observes that inspires me with this — I know not what to call it. As she never acts from caprice, I am sure there is some fatal secret at bottom — nay, I know there is : in her agony of grief for my brother's death, she dropped some words that intimated as much. »

« Oh ! dear madam », cried Bianca, « what were they ? »

« No », said Matilda, « if a parent lets fall a word, and wishes it recalled, it is not for a child to utter it. »

« What ! was she sorry for what she had said ? » asked Bianca. « I am sure, madam, you may trust me. »

« With my own little secrets, when I have any, I may », said Matilda ; « but never with my mother's : a child ought to have no ears or eyes, but as a parent directs. »

« Well ! to be sure, madam, you was born to be a saint », said Bianca, « and there is no resisting one's vocation : you will end in a convent at last » .....
.... Blessed Mary ! » said Bianca, starting, « there it is again !

Dear madam, do you hear nothing ? this castle is certainly haunted ».

« Peace ! » said Matilda, « and listen ! I did think I heard a voice — but it must be fancy ; your terrors, I suppose, have infected me. »

« Indeed ! indeed ! madam », said Bianca, half-weeping with agony, « I am sure I heard a voice ».

« Does anybody lie in the chamber beneath ? » said the Princess.... »

Ce n'est pas seulement Mme Radcliffe qui refait ces dialogues. Le grand Scott lui-même a écrit des dialogues entre maîtresse et fille de chambre qui ressemblent tellement aux dialogues de Walpole qu'on pourrait croire que Scott les avait pris dans quelque roman inédit de son prédécesseur.

Les littérateurs d'aujourd'hui sont un peu injustes envers cet enfant de Walpole. L'engouement littéraire change, mais il conviendrait de se garder des accusations hâtives. On peut refuser les louanges enthousiastes (comme celle de Scott) sans faire des critiques si peu sympathiques que celles de Miss Killen : « Les personnages de Walpole ne sont que de pâles ombres qui jouent leurs rôles comme des pantins, sans nous intéresser à leur sort ». Je trouve autant d'exagération dans son jugement sur « le véritable héros » du livre : « Si les personnages du roman de Walpole ne comptent pas, il faut dire, pourtant, qu'il a su lui donner un autre intérêt. Il a fait du château lui-même le véritable héros du livre, le pivot autour duquel tout gravite ». (*Le Roman Terrifiant*, p. 5).

Sans doute Walpole se complaît à décrire tout ce que comporte de gothique son château d'Otrante : mais les deux préfaces prouvent clairement que l'auteur n'avait point l'intention de faire du bâtiment le véritable héros de son livre. Qu'on lise le roman sans parti pris et l'on ne sera plus tenté de croire que le château gothique — si important qu'il soit comme fonds de scène — usurpe le rôle de héros.

II. *Clara Reeve* (1729-1807).

Ce n'est qu'en 1777 que fut publié « The Old English Baron or The Champion of Virtue : A Gothic Story » par Clara Reeve. Comme Walpole elle a exposé ses théories dans une préface.

Elle y avoue l'inspiration de Walpole : « This story is the literary offspring of the Castle of Otranto, written upon the same plan, with a design to unite the most attractive and interesting circumstances of the ancient Romances and modern Novel, at the same time as it assumes a character and manner of its own, that differs from both ; it is distinguished by the appellation of a Gothic Story, being a picture of Gothic times and manners ». Dans sa vie de Clara Reeve, Scott affirme que, faute d'études suffisantes, elle n'avait fait une histoire gothique que de nom. Il dit même qu'à part le combat dans la lice, tous les incidents pourraient se placer à l'époque de Charles II.

Miss Reeve se trouve en conflit avec Walpole. Elle juge le commencement du Château d'Otrante d'un fort intérêt ; la marche du roman très habile ; les personnages bien imaginés et décrits ; le langage noble et poli. Cependant elle trouve que, malgré tous ces avantages « it palls upon the mind (though it does not upon the ear) ; and the reason is obvious, the machinery is so violent, that it destroys the effect it is intended to excite ». Elle lui reproche par exemple l'extravagance de quelques scènes : la grandeur gigantesque du sabre et du casque. Cette critique excite l'indignation de Scott. Il réplique qu'il ne faut pas prescrire les limites du monde réel au royaume du surnaturel. « If we are to try ghosts by the ordinary rules of humanity, we bar them of their privileges entirely... Why admit an enchanted helmet and not a gigantic one ?... If we are once to subject our preternatural agents to the limits of human reason, where are we to stop ? »

On voit bien que l'opinion varie à cette époque. Entre 1770 et 1830 et Walpole et Reeve ont beaucoup de partisans. A mesure que l'âge devient plus scientifique, la préférence — en ce qui concerne les romans — devient plus marquée pour le mystérieux expliqué.

Scott, pourtant, ne veut pas tout condamner chez Mlle Reeve. Il admet que ses théories — appliquées à sa propre composition — sont sages.

La préface de Clara Reeve contient une autre théorie importante.Elle y déclare qu'un roman devrait non seulement entraîner l'esprit du lecteur mais avoir quelque but utile ou du moins innocent. Quand elle parle de but utile elle veut dire moral. En effet, dans son roman, la morale est partout trop évidente et détruit constamment l'effet artistique.

Le roman est très long et sa marche lente, ce qui le distingue nettement du roman de Walpole.

Les personnages les plus importants sont : Sir Philip Harclay qui revient en Angleterre pendant la minorité de Henri VI ; Walter Lovel, qui avait hérité les terres de son parent Arthur Lovel, ami intime de sir P. Harclay ; Edmond dit Twyford, fils d'un paysan et qui est élevé avec les trois fils et la fille (Emma) de Fitz-Owen.

Sir Philip de retour en Angleterre va d'abord à sa propriété dans le Yorkshire et de là se dirige vers l'ouest du royaume pour rendre visite à son ami Arthur Lovel. Ce lord s'appelle Fitz-Owen et avait épousé la sœur de Walter Lovel il y avait 15 ans. Walter lui avait vendu le château bientôt après la mort d'Arthur et s'était retiré dans le Northumberland. Sir Philip, à la fin de sa visite, veut adopter Edmond Twyford. Edmond refuse parce qu'il se fait un devoir de rester avec son premier bienfaiteur. Les bonnes qualités d'Edmond excitent la jalousie surtout du fils aîné Robert. Celui-ci aime sa cousine Emma, mais elle préfère Edmond.

Les jeunes gens vont en France où la malice de Robert et de Richard expose Edmond à des dangers qui ne servent qu'à accroître sa réputation. Après le retour en Angleterre, les ennemis d'Edmond surprennent un jour une conversation entre lui et le prêtre Oswald. Ce prêtre lui raconte l'histoire d'un appartement fermé du château. C'est là que mourut lady Lovel moins d'un mois après la mort de son mari Arthur. Elle donna le jour à un enfant dans cet appartement. Avant de mourir, elle dit qu'on avait traîtreusement tué son mari. Le prêtre ajoute que Walter Lovel a vendu le château à Fitz-Owen parce que l'appartement était hanté par les revenants d'Arthur et de sa femme.

Ceux qui surprennent ce secret essaient de le faire tourner au désavantage d'Edmond. Fitz-Owen décide qu'Edmond doit passer trois nuits dans l'appartement hanté. La première nuit, il voit en rêve un chevalier et sa dame qui l'appellent leur enfant. La deuxième nuit, le prêtre Oswald et un vieux serviteur Joseph viennent lui causer. Joseph dit qu'on soupçonne Walter Lovel du meurtre d'Arthur. Il dit aussi qu'Edmond ressemble d'une façon surprenante à lord Arthur. A ce moment un bruit se fait entendre dans la chambre au-dessous. Ils y vont et découvrent une armure tachée de sang. Ils remarquent la ressemblance entre un portrait et Edmond, et enfin ils aperçoivent que le plancher

est mal fixé et ils entendent trois fois des gémissements. Le lendemain, ils persuadent à la mère supposée d'Edmond (Margery Twyford) de raconter son histoire. Le récit avec des vêtements et des bijoux établit l'identité d'Edmond. C'est le fils de lady Lovel. Depuis deux jours il est majeur.

Alors Edmond veut aller demander conseil à sir Philip Harclay. Il laisse des lettres et fait croire que les revenants l'ont emporté. Fitz-Owen ordonne à deux des ennemis d'Edmond de passer trois nuits dans l'appartement. Des événements mystérieux leur font tellement peur que l'on referme l'appartement.

Sir Philip croit qu'Edmond est le fils de son ami Lovel. Il accuse Walter lord Lovel du meurtre d'Arthur, se bat en duel avec lui et le blesse grièvement. Alors Walter confesse son crime, avoue qu'Edmond est le fils d'Arthur et dit que le cadavre d'Arthur est dans une malle sous le plancher de l'appartement hanté. On envoie quérir la famille Fitz-Owen. Après leur arrivée, sir Philip dit que Walter Lovel doit céder le titre et les terres Lovel à Edmond et pour compenser Fitz-Owen lui céder ses propriétés personnelles et enfin se retirer dans un couvent ou quitter le royaume dans les trois mois. Walter Lovel est forcé d'accepter les conditions et part pour des pays étrangers. Un mariage est arrangé entre Edmond et Emma (fille de Fitz-Owen) et enfin les parents d'Edmond sont dignement enterrés.

Clara Reeve voulant éviter les improbabilités du roman de Walpole a banni presque entièrement le sens du mystérieux. Les événements surnaturels sont rares ; ceux même qui s'y rencontrent sont généralement trop bien expliqués presque sur le champ. Tout ce qui reste de mystérieux inexpliqué c'est que les portes s'ouvrent d'elles-mêmes une ou deux fois, et que quelques gémissements se font entendre sans qu'on en puisse trouver l'auteur.

L'imagination fait défaut à Clara Reeve. Elle n'a pas l'art de produire la frayeur par la suggestion, par les petites touches. Elle aurait pu introduire beaucoup plus d'incidents surnaturels sans tomber dans les défauts de Walpole.

Or, son importance consiste en ce qu'elle est le lien entre Walpole et Anne Radcliffe. Elle apprend à celle-ci à éviter les improbabilités de celui-là. Mais c'est également sa fadeur que fuit Mme Radcliffe. Ajoutons, enfin, que Mme Radcliffe se sert de quelques-uns des incidents du roman de Clara Reeve en y met-

tant beaucoup plus d'art. Comparez la veille d'Edmond dans la chambre hantée et sa disparition avec la veille de Ludovico et sa disparition dans les Mystères d'Udolphe de Mme Radcliffe.

« The Old English Baron » ressemble aussi aux romans d'Anne Radcliffe et de Maturin par l'emploi de vieux manuscrits. Clara Reeve, qui invente ce tour, interrompt l'histoire à plusieurs reprises pour dire qu'il y a une lacune dans le manuscrit. Elle n'en tire pas l'effet artistique qu'imaginera Anne Radcliffe.

III. *Mme Radcliffe* (1764-1823).

C'est au triomphe du romantisme dans le roman anglais que nous arrivons en abordant les œuvres de Mme Radcliffe. Je me soustrais à l'obligation d'écrire une notice biographique pour renvoyer le lecteur à la vie de Mme Radcliffe écrite par Scott, car je veux lui persuader de lire ou de relire les vies des romanciers écrites par un des plus grands romanciers.

Puisque ce chapitre traite d'un mouvement et non des œuvres complètes de quelques auteurs, on ne devra pas y chercher des renseignements sur « The Castles of Athlin and Dunbayne » (1789), ni sur « A Sicilian Romance » (1790), qui se donne pour un récit tiré d'un manuscrit sicilien du XVI^e^ siècle, ni sur « A Journey through Holland » etc. (1794), ni enfin sur « Gaston de Blondeville, a Romance » publié seulement en 1826, après la mort de l'auteur.

Je m'occuperai de ses trois romans les mieux connus et aussi les plus souvent publiés en français : *The Romance of the Forest*, 1791, *The Mysteries of Udolpho*, 1794, *The Italian*, 1797.

Voici l'intrigue du premier de ces trois romans :

Henri, marquis de Montalt, épousa l'héritière d'une famille illustre et perdit cette femme à la naissance de sa fille Adeline. Son beau-frère Philippe le fit surprendre en 1642 par un nommé d'Aunoy aidé de deux complices. Ils l'amenèrent à l'abbaye Saint-Clair, dans la forêt de Fontanville, où il fut mis à mort par l'ordre de Philippe. Celui-ci fit élever Adeline comme la fille de d'Aunoy, qu'elle connaissait sous le nom de Saint-Pierre. A l'âge de sept ans, Adeline fut envoyée à un couvent. Philippe ordonna à Saint-Pierre de tuer Adeline parce qu'elle s'obstinait à ne pas prendre le voile. Il n'y consentit pas. Alors Philippe fit

amener Adeline à une maison isolée peu distante de Paris. Un nommé Du Bosse et son frère durent l'y assassiner. Le cœur leur manqua et ils forcèrent, sous menaces de mort, un voyageur égaré de l'emmener avec lui, sa femme et son serviteur (Pierre). Ce voyageur, Pierre de la Motte, venait de quitter Paris pour échapper à ses dettes et aux poursuites de la loi. Après un long voyage en voiture ils se perdirent un soir dans la forêt de Fontanville, tout près des ruines gothiques de l'abbaye Saint-Clair. Ils s'y abritèrent et le lendemain La Motte envoya chercher des meubles et de la nourriture, voulant s'installer dans ces ruines qui lui convenaient au gré de ses souhaits, et d'autant plus que Pierre apprit à la ville voisine la peur superstitieuse qu'inspirait l'abbaye délabrée. Tous — et surtout Adeline — éprouvent souvent « une peur délicieuse » (pleasing dread) et quelquefois aussi désagréable, qui provient de causes naturelles telles que les cris de hiboux et de corneilles. Après un mois, M. La Motte prend l'air triste et recherche la solitude. Sa femme croit qu'il s'est épris d'Adeline et, par conséquent, elle devient jalouse de la jeune fille. La vérité c'est que La Motte avait attaqué, blessé et dévalisé un chevalier ; on apprend plus tard que c'est le marquis de Montalt. Il avait caché les bijoux volés dans un tombeau vide au cœur de la forêt. Leurs affaires en sont là quand arrive Louis La Motte, le fils qui est officier. A son approche, craignant des poursuites légales, ils descendent dans les souterrains dont ils avaient heureusement découvert la trappe secrète. Les nombreux cachots, les portes fermées et un squelette les divertissent assez bien pendant qu'ils se cachent. Le surlendemain, Louis peut se révéler. Il conseille à son père de rester dans cette retraite convenable.

Une nuit d'orage le marquis de Montalt et le jeune chevalier Théodore Peyrou, attirés par la lumière, viennent chercher abri. La Motte et le marquis se reconnaissent. La Motte raconte au marquis son histoire et celui-ci épargne la vie à La Motte à condition qu'il lui sacrifie l'honneur d'Adeline. Théodore veut avertir Adeline du complot, mais le marquis, son officier supérieur, l'en empêche en le renvoyant à son régiment.

A cette époque Adeline, de plus en plus alarmée par les mille attentions du marquis, découvre un autre appartement dans l'abbaye. Elle y trouve un poignard rouillé et un vieux manuscrit. C'est son père — mais elle ne le sait pas — qui avait écrit cette histoire des semaines qui précédèrent sa mort violente. La lecture

du manuscrit est interrompue mainte fois : par l'arrivée du marquis, par des conversations, des terreurs et enfin parce que la lampe s'éteint.

Adeline veut s'échapper parce que la Motte ne la protège pas contre le marquis. Pierre promet de l'accompagner. La Motte déjoue leur plan et en informe le marquis. Celui-ci profite de cette tentative d'évasion pour emmener la jeune fille dans sa maison. Elle s'esquive, à l'aide de Théodore, qui avait déserté son régiment pour lui venir en aide. On arrête Théodore dans un village. Une lutte s'ensuit dans laquelle il est blessé. Le marquis arrive, querelle Théodore qui le blesse. Alors on emmène Théodore prisonnier. Son cas est désespéré car il a déserté son régiment et a blessé son officier supérieur.

Le marquis curieux examine le cachet dont Adeline se sert, lequel lui apprend qui elle est. Alors il veut sa mort plutôt que son déshonneur. Elle est ramenée à l'abbaye et La Motte a l'ordre de la tuer. Il n'est pas assez brutal et il la renvoie avec Pierre. Ils passent par Lyon pour se rendre en Savoie (le pays de Pierre). Le marquis hors de lui fait arrêter La Motte par les officiers de justice. En Savoie, Arnauld La Luc, ministre protestant, soigne Adeline comme sa propre fille. Après quelques semaines, La Luc, dans l'espoir de rétablir sa santé, va faire un séjour à Nice. Dans le sud de la France Adeline voit Louis La Motte qui lui raconte la condamnation à mort de Théodore. Mais Théodore est le fils de La Luc.

Le procès de La Motte se fait à Paris. Du Bosse apparaît et fait des accusations contre le marquis. D'Aunoy retrouvé confirme ces accusations. Alors le marquis, sachant que ses crimes de jadis sont révélés, s'empoisonne. Avant de mourir il se confesse. Alors Adeline recueille la succession de Henri, marquis de Montalt. Au lieu de subir la peine de mort La Motte est banni. Théodore pardonné par le roi épouse Adeline.

L'intrigue a plus de mystères qu'on n'en trouve ici. En lisant le manuscrit on ne sait pas que le père d'Adeline l'a écrit. On apprend bien tard que Théodore est le fils de La Luc. On n'apprend pas d'abord comment le marquis a pu s'emparer d'Adeline. Les crimes de Philippe de Montalt ne sont connus du lecteur qu'à la fin du roman. C'est en même temps seulement qu'on apprend qu'Adeline est de la famille de Montalt.

A coup sûr, le mystère dans l'intrigue est une des marques

caractéristiques de ce roman *The Romance of the Forest*. L'auteur excite habilement la curiosité du lecteur et ne la satisfait qu'après des délais plus ou moins longs. Les émotions — surtout celles d'Adeline — attirent l'intérêt et la sympathie du lecteur. Presque tous les principaux personnages, à part le marquis, ont fréquemment peur. La solitude, l'orage, les ténèbres, les bruits inattendus, les mines renfrognées ou tristes, les accidents, les menaces, les souterrains, les tentatives criminelles, tout fait vibrer la corde de la peur. Cependant l'intérêt ne se perd pas, ce qui prouve l'art et l'habileté de l'auteur.

Mme Radcliffe se montre le devancier de Scott. D'abord par les épigraphes des chapitres, citations en vers et choisies dans des poèmes qui reflètent l'aube romantique. Outre les drames de Shakespeare, elle cite Collins, Beattie (surtout *The Minstrel*), Wharton et d'autres encore. Dans ces citations on voit la nature, surtout la nature triste et mélancolique, la lune et les bois, la solitude, la douleur et les passions.

Scott a bien profité de cet exemple en puisant dans ses plus vastes souvenirs de lectures poétiques. Ses citations donnent souvent la même atmosphère.

Dans son roman suivant, *The Mysteries of Udolpho*, Mme Radcliffe choisit surtout ses épigraphes chez Shakespeare — Macbeth de préférence — Thomson et Milton.

Les citations ne sont point bornées aux épigraphes. On en trouve éparpillées dans le texte. Cependant les poèmes qui attirent le plus l'attention du lecteur sont de sa propre composition.

Elle a intercalé assez habilement plus d'une douzaine de poèmes qui varient de huit vers à cinquante-deux vers. Ces poèmes traitent constamment de la nature romantique, des forêts, des lacs, des couchers de soleil, des clairs de lune, des fleurs. Cette nature, par sa grandeur et par sa solitude, conduit à la méditation, à la mélancolie et à la tristesse. On voit aussi dans ses vers son amour de la musique.

Scott, critiquant ses vers, dit : « They display more liveliness and richness of fancy than correctness of taste or felicity of expression. » Il ajoute que « the accessories and accompaniments of melancholy are well described, but they call for so much of our attention that the feeling itself scarce solicits due regard. » Scott, qui a écrit tant de poèmes, et de si beaux, dans ses romans, est bon juge du mérite des efforts de Mme Radcliffe. Il convient

pourtant de donner au lecteur un spécimen des vers de Mme Radcliffe. Je choisis donc la première stance d'un poème de 45 vers « Au Rossignol » dans le chapitre 19.

To the Nightingale.

Child of the melancholy song !
O yet that tender strain prolong !
Her lengthened shade, when evening flings
From mountain cliffs and forests green
And sailing slow on silent wings
Along the glimmering west is seen ;
I love o'er pathless hills to stray,
Or trace the winding vale remote,
And pause, sweet bird ! to hear thy lay
While moonbeams on the thin clouds float,
Till o'er the mountains' dewy head
Pale midnight steals to wake the dead.

C'est Adeline qui se répète ces vers un soir qu'elle se promène seule sur une colline dans le Languedoc. Remarquez bien le passage du chapitre qui suit la poésie.

« The spreading dusk at length reminded Adeline of her distance from the inn, and that she had her way to find through a wild and lonely wood : she bade adieu to the syren that had so long detained her, and pursued the path with quick steps. Having followed it for some time, she became bewildered among the thickets, and the increasing darkness did not allow her to judge of the direction she was in. Her apprehensions heightened her difficulties : she thought she distinguished the voices of men at some little distance, and she increased her speed till she found herself on the sea sands over which the woods impended. Her breath was now exhausted, she paused a moment to recover herself, and fearfully listened ; but, instead of the voices of men, she heard faintly swelling in the breeze, the notes of mournful music. Her heart, ever sensible to the impressions of melody, melted with the tones, and her fears were for a moment lulled in sweet enchantment. »

Ce passage décrit bien l'héroïne de Mme Radcliffe, héroïne qui aime la nature et qui fait des promenades le soir, seule. Elle se fait peur facilement, mais elle oublie bien vite la peur pour écouter la musique ou regarder quelque belle scène. Elle ne se corrige jamais de sa préférence pour les promenades et excursions

hasardeuses, malgré ses émotions qui deviennent parfois de vraies terreurs.

L'héroïne joue souvent du luth en chantant, ou bien elle écoute la voix et la musique de quelque invisible amateur. Le luth et le chant sont aussi inséparables des héroïnes radcliffiennes que le sont les souterrains, les soupirs et les terreurs.

Anne Radcliffe a artistement créé ses personnages. Quelques critiques lui reprochent le vague dans leurs portraits. Mais elle ne veut pas faire une étude psychologique et méticuleuse. Nous connaissons bien ses principaux caractères comme nous connaissons ses paysages. Elle y met toujours du vague. Cependant, l'intérêt et le charme s'y trouvent aussi. Ne lui reprochons donc pas de n'avoir fait des études de caractères dignes d'un Balzac. Elle a voulu peindre les ruines, la nature sauvage, la solitude et des êtres humains — surtout la jeune fille — qui y vivent séparés de la société. Quand elle décrit une vie de famille et de village, c'est pour nous rendre les idées et le charme qu'elle a trouvés elle-même chez Rousseau.

L'influence de Rousseau se fait voir surtout quand elle dépeint la vie rurale, dans ses idées morales et dans la bonté d'un La Luc. Ses paysages même parfois trahissent ses lectures.

Scott approuve ses caractères. Il dit qu'elle les esquisse avec justesse et avec force ; qu'elle dirige sur eux et sur leurs actions juste autant de cette lueur incertaine que demande le mystère et enfin qu'elle leur accorde le langage et les mœurs qui conviennent à leur place et à leur rôle sur la scène. Il croit qu'il n'est nullement facile de créer de tels personnages.

Le roman de 1794 ressemble bien au roman de 1791. Dans *The Mysteries of Udolpho* pourtant tout est sur une autre échelle, plus grand et plus sublime.

La sœur de M. Saint-Aubert épousa le marquis de Villeroi. Celui-ci avait aimé en Italie Laurentini Di Udolpho, mais il ne l'avait pas épousée nonobstant sa promesse. Montoni alors avait voulu s'allier avec elle ; elle disparut subitement. En France elle revit Villeroi et regagna son ancienne influence sur lui. Or, ayant empoisonné sa femme il prit en haine la complice de son crime. Là-dessus Laurentini Di Udolpho entre au monastère de Saint-Clare. M. Saint-Aubert ne révèle rien de ces affaires de famille à sa fille Emilie. Après la mort de ses parents, Emilie passe sous la tutelle de Mme Chéron, sœur de M. Saint-Aubert et veuve.

Quand elle se remarie, c'est avec Montoni qui la mène rudement. Mme Montoni et Emilie doivent le suivre en Italie après qu'il a congédié Valancourt qui faisait sa cour à Emilie.

Il conduit sa femme et Emilie au château d'Udolphe, place forte d'une bande de condottieri dont Montoni est le chef. Ce château est vaste, à mine rébarbative, aux escaliers et corridors innombrables. Ses souterrains et ses appartements inhabités font tressaillir celles qui ont l'audacité ou l'étourderie d'y entrer. Montoni maltraite sa femme qui dépérit lentement et meurt. Emilie est tourmentée par les attentions de plus d'un soupirant détesté. Sa vie n'est qu'une kyrielle d'émotions dont la peur est la principale. Elle craint Montoni et ses consorts libertins ; des rixes et des traces de sang la font trembler ; des visions et des sons mystérieux la font frissonner. A la longue Emilie s'échappe, accompagnée de sa femme de chambre Annette, de Ludovico, l'amant de celle-ci, et d'un prisonnier français, nommé M. Dupont. Ils parviennent à Livourne et s'embarquent sur un navire en partance pour Marseille. Le bâtiment est tellement ballotté par une tempête qu'on cherche un abri dans une baie près du Château-le-Blanc. C'est là qu'avait demeuré autrefois le marquis de Villeroi. Son successeur, le comte de Villefort, était récemment arrivé à ce château longtemps inhabité. Emilie et les trois autres acceptent avec reconnaissance l'hospitalité du comte de Villefort. Le château est le sujet de rumeurs étranges. Un des appartements est fermé à clé : des bruits inquiétants en sortent. Ludovico y entre pour passer une nuit. Le lendemain il est disparu. L'explication (qui se fait attendre) c'est que des pirates l'ont emporté. Ils avaient fait courir les rumeurs afin de se servir des souterrains comme entrepôt.

Emilie fait visite au couvent Saint-Clare. Laurentini en la voyant est effrayée par sa ressemblance avec son ancienne victime. Avant peu Laurentini meurt et lègue un tiers de sa propriété au plus proche parent vivant de la marquise de Villeroi : c'est Emilie. Bientôt après Emilie se marie avec Valancourt. (Celui-ci ne joue pas un grand rôle dans le roman. A une période de l'intrigue un malentendu avait fait juger injustement de sa conduite).

Tous ces fils ne se débrouillent qu'à la fin du livre. C'est là que se trouve habituellement chez Mme Radcliffe l'éclaircissement du mystère dans l'intrigue.

Dans ce roman, comme dans celui de 1791, les descriptions de paysages et l'emploi de la peur sont les traits distinctifs. L'excellent mélange de ces deux caractéristiques a fortement relevé la valeur artistique de son œuvre. C'est ce mélange, sans doute, qui a fait dire à Scott que Mme Radcliffe a été la première à introduire dans le roman « a tone of fanciful description and impressive narrative, which had hitherto been exclusively applied to poetry. Fielding, Richardson, Smollett, even Walpole, though writing upon an imaginative subject, are decidedly prose authors, Mrs Radcliffe has a title to be considered as the first poetess of romantic fiction, that is, if actual rythm shall not be deemed essential to poetry. »

Et voici l'occasion de porter plainte contre M. Jusserand qui, dans son livre *Le Roman Anglais* (1886), a dit que l'apparition dans le roman anglais, des fleurs, des nuages, bref de la nature, date de Walter Scott. M. Jusserand a fourvoyé aussi M. Maigron (*le Roman Historique*) car celui-ci répète cette inexactitude en s'appuyant sur l'autorité de M. Jusserand.

Il faut croire que ces deux critiques distingués ne connaissaient pas bien les romans radcliffiens ou les avaient perdus de vue.

Les descriptions de paysages faites par Anne Radcliffe diffèrent de celles de Scott. Elle peint en gros et ne donne pas de détails précis. Elle aime à décrire les vastes étendues de forêts et de montagnes. Ses paysages nous ravissent toujours ; mais ils sont toujours un peu vagues comme ceux des poèmes de Lamartine. De plus, à l'ordinaire, ses descriptions évoquent le sentiment qui va dominer la scène suivante. Par ce côté-ci elle a sans aucun doute exercé une influence sur beaucoup de romanciers anglais et français.

Pour rappeler au lecteur quel pinceau elle mania je citerai quelques passages de l'approche du Château-le-Blanc :

« It was on the evening of the seventh day that the travellers came within view of the Château-le-Blanc, the romantic beauty of whose situation strongly impressed the imagination of Blanche, who observed with sublime astonishment the Pyrenean mountains, which had been seen only at a distance during the day, now rising within a few leagues, with their wild cliffs and immense precipices, which the evening clouds, floating round them, now disclosed, and again veiled. The settting rays, that tinged

their snowy summits with a roseate hue, touched their lower points with various colouring, while the bluish tints that pervaded their shadowy recesses gave the strength of contrast to the splendour of light. The plains of Languedoc, blushing with the purple vine, and diversified with groves of mulberry, almond and olives, spread far to the north and east : to the south appeared the Mediterranean, clear as crystal, and blue as the heavens it reflected, bearing on its bosom vessels, whose white sails caught the sunbeam, and gave animation to the scene. On a high promontory, washed by the waters of the Mediterranean, stood her father's mansion, almost secluted from the eye by woods of intermingled pine, oak and chestnut, which crowned the eminence, and sloped towards the plains on one side ; while on the other they extended to a considerable distance along the seashore.

As Blanche drew nearer, the Gothic features of this ancient mansion successively appeared — first an embattled turret rising above the trees — then the broken arch of an immense gate-way retiring beyond them : and she almost fancied herself approaching a castle, such as is often celebrated in early story, where the knights look out from the battlements on some champion below, who, clothed in black armour, comes, with his companions, to rescue the fair lady of his love from the oppression of his rival .... The sun had now left the earth, and twilight began to darken the mountains ; while the distant waters, reflecting the blush that still glowed in the west, appeared like a line of light skirting the horizon. The low murmur of waves breaking on the shore came in the breeze, and now and then the melancholy dashing of oars was feebly heard from a distance .... Lady Blanche now perceived that the edifice was not built entirely in the Gothic style, but that it had additions of a modern date ; the large and gloomy hall, however, into which she now entered, was entirely Gothic ; and sumptuous tapestry, which it was now too dark to distinguish, hung upon the walls, and depictured scenes from some of the ancient Provençal romances. A vast Gothic window, embroidered with clematis and eglantine, that ascended to the south, led the eye, now that the casements were thrown open, through this verdant shade, over a sloping lawn to the tops of dark woods that hung upon the brow of the promontory » (*Mysteries of Udolpho*, chap. 35).

D'après ces extraits on comprendra que c'est Anne Radcliffe — et non pas Walter Scott — qui, la première, a fait pour le roman ce que Thomson avait fait pour la poésie.

On reconnaît le même pinceau dans les descriptions de paysages montagneux des Apennins. Scott s'émerveille de l'excellence de ses paysages italiens qu'elle aurait pu connaître seulement par les tableaux de Claude et de Poussin. Il remarque aussi le vague de ses paysages qui aide à produire l'effet voulu sans communiquer au lecteur une image individuelle et précise. Là-dessus il cite la description du château d'Udolphe et de ses environs.

Scott nous fait observer aussi qu'Anne Radcliffe a le don de peindre avec précision et il contraste avec la description du château d'Udolphe la description du château de Hardwick qu'elle avait et vu et rendu fidèlement dans son livre « Journey through Holland and the Western Frontier of Germany with a Return down the Rhine. To which are added Observations during a Tour to the Lakes of Lancashire, Westmoreland and Cumberland » 1795. Avant Scott, le grand prosateur Thomas de Quincey (*Confessions of an English Opium-Eater*, 1821) remarqua ces descriptions précises de celle qu'il appela « the great enchantress of that generation — Anne Radcliffe ».

Ce voyage accentua probablement son goût des descriptions. Elle en prodigua encore dans son dernier roman important *The Italian*, 1797.

En voici l'intrigue :

Ferando comte di Bruno s'éprit d'Olivia, la belle et chaste femme de son frère lequel il fit tuer. Quand Olivia refusa de se marier avec lui Ferando la fit saisir et emporter. Elle consentit après à l'épouser pour racheter son honneur. Alors Anfaldo di Rovalli s'enamoura d'elle sans qu'elle se rendît coupable. Le comte, par jalousie, essaya de tuer sa femme et crut y réussir. Voulant se débarrasser du comte pour toujours elle entra dans le couvent de San Stefano. Elle eut deux filles. La fille de Ferando mourut en moins d'une année ; mais la fille du premier mari fut élevée par sa tante et s'appelait Ellena Rosalba.

La veille du 25 septembre 1752 le comte di Bruno, habillé en frère blanc, confessa ses crimes. Son confesseur par un sort étrange fut Anfaldo di Rovalli. Dès lors le comte di Bruno vécut en moine sous le nom de Schedoni.

Moine, il se montre habile, rusé et sans scrupules. Il devient le confesseur et conseiller intime de la Marchesa di Vivaldi dont le fils Vincentio s'enamoure en 1758 d'Ellena Rosalba. Ses parents s'opposent au parti et la Marchesa demande l'appui de Schedoni. Bientôt après, la tante d'Ellena meurt et Vincentio croit qu'on l'a empoisonnée. Quatre hommes masqués emportent Ellena bien loin dans les montagnes, au monastère San Stefano. Elle apprend que la Marchesa l'y a envoyée et qu'elle doit ou prendre le voile ou accepter l'amant choisi par la Marchesa.

Pendant qu'elle demeure au monastère elle s'intéresse à une nonne appelée Olivia : mais elle ignore que c'est sa mère. Cependant Vincentio voyage à sa recherche. Un jour il entre dans l'église du couvent et y voit Ellena présentée au noviciat. Elle proteste contre la force employée. Vincentio s'élance et Ellena s'évanouit. Ensuite Ellena et Olivia se retirent. Vincentio grimpe à une position périlleuse pour communiquer à la jeune fille persécutée un plan d'évasion. Elle sait qu'on va l'emprisonner — par suite des événements du matin — et que l'emprisonnement équivaut à une sentence de mort. Elle s'évade donc après bien des alarmes, et entre dans un couvent pour y passer la nuit. Pendant plus de quinze jours une altération de santé la rend incapable de continuer le voyage. Elle consent à épouser immédiatement Vincentio puisque c'est le seul moyen de sûreté. Au milieu de l'office des hommes armés entrent, blessent Vincentio et son serviteur Paolo, et les emportent à la prison de l'Inquisition à Rome. On emmène la jeune fille à une demeure solitaire au bord de la mer. Sa mort est arrêtée par Schedoni et la Marchesa. Celle-ci promet à Schedoni — pour prix de son crime — son influence pour lui obtenir une haute dignité ecclésiastique. Autrefois Schedoni s'était servi de Spalatro pour se défaire de son frère. Il l'employa de nouveau pour empoisonner Ellena. Mais elle ne toucha pas aux vivres et ensuite Schedoni lui-même veut la poignarder. Il reconnaît pourtant la miniature qu'elle porte et se croit son père. Il change alors de plan et désire le mariage qu'il avait empêché. Il ramène Ellena à Naples. En route leur guide Spalatro les quitte. Il reparaît et Schedoni le blesse. Peu de temps après, Spalatro meurt, mais non sans faire la confession de ses crimes.

Vincentio fait des expériences horribles dans la prison de l'Inquisition. Un moine mystérieux lui apparaît et lui apprend

comment agir devant ses juges. Il lui enseigne les réponses à faire aux questions sur Schedoni. Il en résulte que le passé et les crimes de Schedoni sont révélés et qu'il est condamné à mort. Schedoni avoue qu'il avait malicieusement accusé Vincentio. Schedoni s'empoisonne. Vincentio est libéré et épouse Ellena.

Encore une fois les mystères ne s'éclaircissent qu'à la fin. Longtemps on ignore qu'Ellena est la fille d'Olivia et longtemps on croit qu'Olivia, la femme de Schedoni, est morte.

Ellena est façonnée dans le même moule qu'Emilie et Adeline. Elle est bonne et pudique, subit les injustices éprouvées des deux autres héroïnes, s'échappe à la fin après bien des terreurs qui viennent des causes usuelles des romans de Mme Radcliffe. Ellena épouse enfin l'homme de son choix, mais seulement après de longues vexations. On rencontre aussi dans ce roman les attentats ou meurtres, un amant qui est le jouet de la fortune et le tyran rusé et terrible. Ce tyran déjoué s'empoisonne pour échapper à une mort honteuse.

Dans ce roman seul Mme Radcliffe a oublié d'expliquer quelques mystères, ce qui n'a pas échappé à l'œil perçant de Scott. C'est peut-être parce que l'auteur a entassé trop de mystères, surtout en parlant de l'Inquisition.

Le Moine de Lewis (1795) a probablement suggéré à Mme Radcliffe le caractère de Schedoni et les terreurs de l'Inquisition dans *The Italian*. Il ne faut pas pourtant exagérer la dette de Schedoni au Moine, car Montoni est déjà du même type. A ce propos écoutez Edith Birkhead :« It was Mrs Radcliffe who first created the romantic villain stained with the darkest crimes, yet dignified and impressive withal ..... The type undoubtedly owes something to Milton's Satan. » (*The Tale of Terror*).

Nous avons déjà discuté l'un des traits marquants des œuvres de Mme Radcliffe, son don de peindre les paysages romantiques. Abordons maintenant le second : le don d'évoquer la terreur.

Ses personnages les plus aptes à éprouver l'émotion de la terreur sont les jeunes filles — surtout l'héroïne — et les domestiques. Mais les tyrans les plus hardis s'en laissent parfois surprendre. Ce sont les heures crépusculaires, les ténèbres, la solitude d'un pays impressionnant ou d'un appartement inhabité et les sons vagues ou tristes qui font le plus souvent vibrer la corde sensible. Elle excelle dans l'art de préparer l'âme à rece-

voir les impressions de terreur. C'est par là qu'elle se montre supérieure à ses prédécesseurs dans le roman terrifiant. Le moment et le lieu, l'imagination aidant, font des moindres choses des objets de terreur. Il n'y a guère de meilleurs exemples que les expériences d'Émilie au château d'Udolphe. Séparée de Mme Montoni, Émilie se torture fréquemment l'esprit et surtout dès le coucher de chaque soleil. En voici un exemple caractéristique :

At length she obtained something like a direction to the east turret, and quitted the door, from whence, after many intricacies and perplexities, she reached the steep and winding stairs of the turret, at the foot of which she stopped to rest, and to reanimate her courage with a sense of her duty. As she surveyed this dismal place she perceived a door on the opposite side of the staircase, and anxious to know whether it would lead her to Madame Montoni, she tried to undraw the bolts which fastened it. A fresher air came to her face, as she unclosed the door, which opened upon the east rampart, and the sudden current had nearly extinguished her light, which she now removed to a distance ; and again looking out upon the obscure terrace, she perceived only the faint outline of the walls and of some towers, while above, heavy clouds borne along the wind seemed to mingle with the stars and wrap the night in thicker darkness. As she gazed, now willing to defer the moment of certainty, from which she expected only confirmation of evil, a distant footstep reminded her that she might be observed by the men on watch ; and hastily closing the door, she took her lamp, and passed up the staircase. Trembling came upon her as she ascended through the gloom. To her melancholy fancy this seemed to be a place of death, and the chilling silence that reigned confirmed its character. Her spirits faltered. « Perhaps », said she, « I am come hither only to learn a dreadful truth, or to witness some horrible spectacle ; I feel that my senses would not survive such an addition of horror. »

The image of her aunt murdered — murdered, perhaps, by the hand of Montoni, rose to her mind ; she trembled, gasped for breath — repented that she had dared to venture hither, and checked her steps. But after she had paused a few minutes, the consciousness of her duty returned as she went on. Still all was silent. At length a track of blood upon a stair caught her eye ;

and instantly she perceived that the wall and several other steps were stained. She paused, again struggled to support herself, and the lamp almost fell from her trembling hand. » Après des minutes pleines d'angoisse elle aperçoit dans une chambre quelque objet couché dans un coin. Elle craint de trouver le cadavre de sa tante mais ce n'est que l'uniforme d'un soldat jeté sur un tas d'armes. Elle monte toujours plus haut dans la tourelle, guidée par les traces de sang et arrive à une porte qu'elle ne peut pas ouvrir. Elle croit que Mme Montoni est morte, assassinée. Elle s'évanouit. Elle redescend et rentre dans sa propre chambre.

De telles scènes pullulent dans le roman. On est forcé d'admirer le génie de Mme Radcliffe car elle a vraiment ensorcelé des milliers de lecteurs par ses trois longs romans gothiques. Une plume moins habile aurait plus vite perdu son charme.

Voici comment Scott exprime son admiration de son succès. « The feelings of suspense and awful attention which she excites were by means of springs which lie open indeed to the first touch, but which are peculiarly liable to be worn out by repeated pressure. » Il ajoute que ses lecteurs gardent leur enthousiasme jusqu'à la fin du dernier roman. Edith Birkhead dit que la vogue du roman de terreur « though undoubtedly stimulated by German influences was mainly due to her (Mrs Radcliffe's) popularity and success. » (*The Tale of Terror.* London, 1921.)

Ce qu'on pourrait reprocher à Anne Radcliffe c'est qu'elle est disciple trop fidèle de Clara Reeve. Elle ne se permet pas un emploi même légitime du surnaturel. Elle produit une vive frayeur par des incidents censés mystérieux et surnaturels ; mais avant la fin du roman elle essaie d'expliquer tous ces incidents de la manière la plus naturelle et la plus simple du monde. De cette façon elle a quelquefois un air niais ou ridicule. Deux exemples rendront plus claire sa méthode d'expliquer le surnaturel :

« Did you ever hear the banditti relate anything extraordinary of these rooms ? » « No, madam », replied Ludovico ; « I never heard them speak about the rooms, except to laugh at the credulity of the old housekeeper, who once was very near catching one of the pirates ; it was since the count arrived at the chateau, he said ; and he laughed heartily as he related the trick he had played off. » A blush spread over Emily's cheek, and she impatiently desired Ludovico to explain himself. « Why, my

lady », said he, « as this fellow was one night in the bed-room, he heard somebody approaching through the next apartment ; and not having time to lift up the arras and unfasten the door, he hid himself in the bed just by. There he lay in as great a fright, I suppose « As you was in », interrupted Annette, « when you sat up so boldly to watch by yourself. » « Aye, » said Ludovico, « in as great a fright as he ever made anybody else suffer : and presently the housekeeper and some other person came up to the bed ; when he, thinking they were going to examine it, bethought him, that his only chance of escaping detection was by terrifying them ; so he lifted up the counterpane, but that did not do, till he raised his face above it ; and then they both set off, he said, as if they had seen the devil ; and he got out of the room undiscovered. » (Chap. 52).

« It may be remembered that in a chamber of Udolpho hung a black veil, whose singular situation had excited Emily's curiosity, and which afterwards disclosed an object that overwhelmed her with horror ; for, on lifting it, there appeared, instead of the picture she had expected, within a recess of the wall, a human figure, of ghastly paleness, stretched at its length, and dressed in the habiliments of the grave. What added to the horror of the spectacle, was, that the face appeared partly decayed and disfigured by worms, which were visible on the features and hands. On such an object it will be readily believed that no person could endure to look twice. Emily, it may be recollected, had, after the first glance, let the veil drop, and her terror had prevented her from ever after provoking a renewal of such suffering as she had then experienced. Had she dared to look again, her delusion and her fears would have vanished together, and she would have perceived that the figure before her was not human, but formed of wax. » (Chap. 55).

Voilà qui tient même du burlesque. Nous avons vu que Scott n'aime pas cette constante explication du surnaturel et qu'il préfère la hardiesse de Walpole aux explications enfantines et souvent improbables de Mme Radcliffe. Sa préférence ne l'empêche point d'apprécier l'art de Mme Radcliffe. Voire, il montre du doigt le secret de son excellence. C'est qu'elle s'est bien servie des ténèbres et de l'attente. « To break off the narrative, when it seemed at the point of becoming most interesting — to extinguish a lamp just when a parchment containing some hideous

secret ought to have been read, to exhibit shadowy forms and half-heard sounds of woe, were resources which Mrs Radcliffe has employed with more effect than any other writer of romance. »

Ajoutons en dernier lieu que les personnages créés par Mme Radcliffe furent vite en vogue. Comme dit M. Raleigh « The man that Lord Byron tried to be was the invention of Mrs Radcliffe ». Et les héros de ses poèmes sont des Montoni ou des Schedoni poétisés et embellis par un exotisme plus pittoresque.

A cette école — mais de peu d'importance — s'attache le roman *Vathek*, écrit en français par un anglais, William Beckford. La première édition fut une traduction anglaise (1786). Selon Quérard c'est un « ouvrage fort estimé en Angleterre et très peu connu en France ». C'est un roman dans le genre des *Mille et une Nuits*.

IV. *Monk Lewis* (1775-1818).

Une foule d'imitateurs se jetèrent sur les brisées de Mme Radcliffe. Le premier qui enthousiasma le public fut M. G. Lewis qui est toujours connu sous le nom de son roman *Monk* Lewis.

Walpole, Reeve et Radcliffe avaient fortement aidé à développer l'esprit romantique tout en le dirigeant vers l'extraordinaire, le bizarre, le surnaturel et le malsain. Leur influence sur le public était presque sans bornes. Lewis en profita en écrivant le *Monk* qui satisfit les romantiques les plus outranciers. L'auteur de *La Vie et la Correspondance de M. G. Lewis* déclara qu'aucun auteur n'a jamais obtenu un succès si rapide et si étendu par une première publication. Cependant, on considéra le roman comme tellement immoral qu'on le proscrivit environ un an après sa publication. Voici quelques extraits intéressants de la préface d'une réimpression faite à Londres mais qui ne porte ni date ni nom d'auteur :

« The present edition of « The Monk » is an unabridged reprint of the excessively rare first edition of the work, published, according to the writer of his life, in 1795... The great popularity of this singular composition arose in the first place from the irresistible genius of the author, who was more talked of than

any other man of his time ; and in the next place by the violent denunciation of his critics, who vigourously assailed his work, and caused him to have the unenviable distinction of being the most admired and abused author of the day... The attacks of the reviewers, which were sharper than even in the case of Byron's *Don Juan* caused Lewis in his subsequent editions to expunge what was considered objectionable... The first edition owing to Lewis recalling the work has become exceedingly scarce... With the lovers of literature the work still retains its fame as one of the most remarkable, powerful and mystical novels ever written. For this reason the work is again put before the collector in its original state, without the alterations subsequently made by Lewis at a time of despondency caused by unjust criticism. »

L'épigraphe que met Lewis en tête du roman fait bien deviner la nature du livre :

> Somnia, terrores magicos, miracula sagas,
> Nocturnos lemures, potentaque. — Horat.
> Dreams, magic terrors, spells of mighty power
> Witches, and ghosts who rove at midnight hour.

Le roman est vraiment une collection d'histoires enchevêtrées dont la principale est l'histoire de la tentation et de la chute d'un moine. Ce moine Ambrosio est renommé à Madrid par sa piété, sa prédication et son ascétisme. Tout enfant, il avait été trouvé à la porte de l'abbaye et les moines l'avaient élevé. (On apprend seulement à la fin du roman — et c'est une des nombreuses traces de Mme Radcliffe — qu'Ambrosio est le fils d'Elvira et le frère d'Antonia). Il est fier de sa piété et de ses talents ; en même temps il se montre trop dur envers les pécheurs. C'est par là qu'il se perd. Un jour que le hasard lui fait lire une lettre tombée de la main d'une nonne, Agnès, il ne se laisse pas attendrir par ses prières mais, au contraire, révèle sa faute à la mère prieure impitoyablement sévère. En même temps Lorenzo, frère d'Agnès, apprend de la bouche de Raymond, marquis de las Cisternas, le récit de son amour d'Agnès. En Allemagne, Raymond avait sauvé, dans une forêt, la baronne de Lindenberg, attaquée par des voleurs. Puis, dans le château de Lindenberg, il s'était épris d'Agnès, nièce de la baronne. On avait destiné Agnès au couvent dès sa plus tendre enfance. Elle prie donc Raymond d'user de son influence auprès de la baronne pour faire

changer son sort. Malheureusement la baronne est devenue amoureuse de Raymond et elle se fâche toute rouge quand elle apprend la vérité. Agnès est enfermée à clé jusqu'au départ de Raymond. Les deux amoureux pourtant trouvent moyen de comploter l'évasion d'Agnès. Un spectre, appelé la nonne sanglante, visite fréquemment le château et Agnès veut s'échapper sous forme du spectre. Au moment critique Raymond se trompe de spectre. Alors la baronne persuade facilement à Agnès que Raymond lui est infidèle. Navrée, elle consent à entrer dans un couvent à Madrid. Raymond, longtemps après, apprend où elle est et se fait accepter assistant par le jardinier du couvent. Ainsi peut-il voir Agnès et lui prouver sa fidélité. Mais il cède un jour à sa passion et sacrifie l'honneur d'Agnès. Elle le fuit avec horreur ; se ravisant, elle lui fait remettre un billet lequel le prie de lui prêter son concours dans une tentative d'évasion. Il reçoit le billet au moment d'être chassé du couvent par le jardinier. C'est sa réponse qui tombe entre les mains du moine Ambrosio. Lorenzo, après un emportement momentané, promet à Raymond de lui venir en aide. Mais il ne peut pas voir sa sœur et à la fin la prieure lui dit qu'Agnès a donné le jour à un enfant et que les deux sont morts.

Sur ces entrefaites, le diable a inventé une tentation subtile pour humilier Ambrosio. Il lui envoie un mauvais esprit sous forme d'une belle jeune femme qui, vêtue en homme, se fait recevoir novice dans son couvent. Elle est si belle et si astucieuse, cette Mathilde ou ce Rosario, qu'elle n'a pas trop de peine à séduire Ambrosio qui se livre à bien des nuits de plaisirs grossiers. Mais il ne l'aime point et l'oublie pour s'enamourer d'Antonia, qui aime déjà Lorenzo, frère d'Agnès. Le moine s'est introduit chez elle pour confesser sa mère Elvira pendant une maladie grave. Il continue ses visites, mais Elvira soupçonnant sa bassesse lui dit qu'elle n'a plus besoin de ses services à la maison. Mathilde vient dans la cellule du moine furieux lui offrir l'assistance de la sorcellerie. Elle l'amène dans une caverne, fait apparaître le démon, exige de lui une branche de myrte. Ambrosio devra la mettre sur l'oreiller d'Antonia pour l'endormir pendant qu'il flétrira abominablement son honneur. Bientôt il fait l'essai de la branche de myrte. Elvira, pourtant, réveillée par des rêves inquiétants, entre dans la chambre au moment où il se déshabille. Il la tue et s'enfuit de la maison.

Cependant Lorenzo apprend qu'Agnès est morte empoisonnée par l'ordre de la mère prieure. Le peuple informé de ce crime tue la prieure et fait des massacres au couvent. Lorenzo explore le couvent, le cimetière attenant et les souterrains. Il y rencontre Virginia de Villa Franca, riche et belle héritière, et d'autres nonnes fuyant la violence du peuple. Puis il entend un gémissement qui le guide dans un cachot infect où est une misérable femme émaciée. Il apprend plus tard que c'est Agnès. En quittant le cachot, qui est en effet un tombeau, il entend crier au secours. Ce cri vient de la bouche d'Antonia. Mathilde avait donné à Ambrosio une boisson soporifère. Antonia l'avait prise et était tombée dans un sommeil qu'on avait pris pour la mort. On l'avait ensevelie dans les souterrains du couvent et c'est là que le moine attend son réveil et accomplit son déshonneur. Les cris appellent Lorenzo. Le moine blesse Antonia fatalement d'un coup de poignard et elle n'a que la consolation de mourir dans les bras de Lorenzo.

Ambrosio et Mathilde sont saisis et incarcérés.

Longtemps après Lorenzo épouse Virginia quand son chagrin s'est adouci.

Agnès, à qui la prieure avait administré une préparation fortement opiacée, avait été condamnée à la prison perpétuelle. Son bébé, faute de soins, était mort. Elle avait horreur des souterrains. Revenue à la santé, elle épouse Raymond.

Ambrosio subit les supplices de l'Inquisition. Il refuse d'avouer ses crimes mais Mathilde confesse tout. Pendant la nuit elle apparaît à Ambrosio et lui dit qu'elle a vendu son âme au diable pour échapper à la prison et à la torture. Elle veut qu'il l'imite, mais il refuse. Elle lui apprend comment appeler Lucifer s'il se ravise.

Questionné de nouveau, le moine fait une confession complète et il est condamné à mort. La nuit il appelle Lucifer mais n'ose pas accepter sa liberté au prix terrible. A l'approche du moment du supplice suprême il le rappelle, signe de son sang le pacte fatal et le diable l'emporte au moment où on apportait sa grâce. Le diable le trompe, après l'avoir libéré, car il l'élève dans les airs pour le laisser tomber du haut du ciel sur les rochers.

Ce simple résumé laisse deviner que Lewis n'a pas mal entortillé le roman. Son livre est extraordinaire, assez immoral et de la dernière extravagance romantique. On y trouve des descrip-

tions semblables à celles de Scott et souvent puisées aux mêmes sources allemandes ; d'excellent humour, parfois un peu malicieux ; une bohémienne, danseuse, fait penser aux bohémiennes de Scott et de Hugo, dont elle est probablement le modèle. On y rencontre aussi des voyageurs anuités dans une forêt ; des bandits, des assassinats et des évasions ; des chambres hantées et des revenants ; des souterrains ; un miroir magique ; des rites mystérieux ; de la sorcellerie, un talisman et même des esprits infernaux ; une femme vivante ensevelie avec les morts ; un livre de magie et enfin Lucifer lui-même.

Quelle variété pour un seul roman ! Mais il est à remarquer que le livre, malgré cette extravagance, est extrêmement intéressant. Or, à notre point de vue, Lewis aurait bien fait de ne pas mêler le diable et ses esprits à l'intrigue. Il aurait pu peindre la chute du moine d'une façon également intéressante sans mettre en scène les hôtes de l'enfer, et sans avoir recours aux rites mystérieux et aux pactes avec Lucifer. L'homme de talent pourtant est de son siècle et se laisse emporter par l'engouement littéraire de son époque. C'est pour cette raison que sa vogue n'a pas duré. Son succès a même été un problème pour ses critiques contemporains. Je fais un choix de leurs opinions qui éclaircit un peu ce problème et qui est assez favorable à l'auteur :

« This singular composition, which has neither originality, morals, nor probability to recommend it, has excited, and will continue to excite, the curiosity of the public. Such is the irresistible energy of genius » (*London Review*, Fev. 1797, vol. 31, p. 3).

« Had the materials of this romance been worked up by an inferior hand, not even the vicious but too general appetite of the public for the wild and extraordinary in fiction, would have rescued it from obscurity. Modelled upon a description of fable in which probability is totally disregarded, and moral taste almost scorned, nothing but such mental capacity and literary power as Lewis possessed could have procured for *The Monk* even a limited popularity ; for if we lay aside the test of the most commonplace morality, and apply that of mere literary criticism, the novel appears to be nearly devoid of originality » (*Life and Correspondence of M. G. Lewis*).

Un critique du *Monthly Review June* 1797 indique les sources de presque tout ce qu'il y a d'important dans l'intrigue.

« He everywhere discovers an imagination rich, powerful and fervid » (*Critical Review*, vol. 19, p. 194).

« Indeed the whole temptation is so artfully contrived that a man, it would seem, were he made as other men are, would deserve to be d...d who could resist such devilish spells, conducted with such address, and assuming such a heavenly form. » (*Analytical Review*, 1796, vol. 24, p. 403).

« In the inclination of the public appetite for extravagance, which has been reawakened by a host of bad imitators of the Radcliffe school, we find a solution for the problem of the great success of *The Monk*. From reading these senseless and exceptionable works, it is possible that the hitherto unfledged author felt how high a flight his genius could take, were he to try its powers ; and, blind to the faults of his models, he knew how much more attractively he could enshrine materials (of the baseness of which he was ignorant) in the glowing imagery and fervid diction with which his muse supplied him. » (*Life and Corr.*).

Notons aussi que Lewis, fidèle aux usages d'Anne Radcliffe, insère des poésies, des ballades, dans son roman. Il joint à la hardiesse des méthodes de Walpole l'art accompli d'inspirer la terreur appris chez Mme Radcliffe. Le livre dont il a le plus profité est probablement *les Mystères d'Udolphe*.

Je n'ai pas voulu m'occuper des sources nombreuses du *Monk*. J'ai voulu indiquer sa place dans l'école frénétique pour que le lecteur sache estimer sa part dans l'influence exercée par cette école.

Une autre œuvre de Lewis mérite une mention. C'est *The Castle Spectre*, drame en cinq actes, représenté au théâtre Drury Lane, le 14 décembre 1797. C'est le drame que choisirent à Paris les acteurs anglais pour leur première soirée à la Salle Chantereine en 1822. Voici l'intrigue :

Le jeune Percy s'éprend d'Angela. Chacun croit l'autre roturier. Elle est la fille d'Evelina et Reginald Osmond, qu'on croit morts, tués par des bandits. Le frère de Reginald hérite ses terres et le château de Conway. Cet Osmond, sachant le rang de Percy, emmène Angela. Percy peut la tracer jusqu'à Conway où Osmond la garde avec l'intention de l'épouser. Angela y apprend l'histoire de ses parents et croit qu'Osmond, triste et menant une vie solitaire, est l'assassin.

A Conway, le bouffon d'Osmond, par reconnaissance, aide Percy à s'entretenir avec Angela. Il l'introduit dans le château et, dans la salle d'armes, lui fait revêtir une armure complète. De cette façon, Percy apprend qu'Osmond a tué Reginald et Evelina et qu'Angela est leur fille. Puis il entend Osmond qui parle à Angela, demander sa main en mariage. Elle refuse de l'épouser et il veut la violer. Percy, de son piédestal, lui crie « Arrête ». Angela sort de la salle et Percy la suit.

Osmond devine bientôt le tour qu'on lui a joué. Le prêtre Philippe avertit le bouffon de la découverte et lui dit de fuir car il y va de sa tête. Percy, prisonnier, est gardé par deux esclaves africains, Muley et Saib. Le père Philippe connaît les secrets du château et a l'espoir de libérer Percy et Angela. Il entre dans la chambre à lambris de cèdre par un panneau glissant. Immédiatement après il entend des pas et se cache dans le lit. Osmond, Angela et sa femme de chambre Alice entrent. Osmond sort après avoir donné à Angela douze heures pour prendre son parti. Il la violera si elle ne l'épouse pas. Alice, trop sujette aux peurs superstitieuses, sort aussi. Angela découvre le gros père Philippe parce que le lit se casse sous son lourd fardeau. (L'auteur, dans une note, admet avoir emprunté cette scène aux *Mystères d'Udolphe*). Philippe révèle à Angela le secret du panneau et des passages. Il dit qu'il reviendra la nuit à une heure. Un serviteur, Kenric, vient la nuit dire à Angela qu'il avait accompagné Osmond quand il voulait assassiner Reginald. Kenric avait remarqué que Reginald n'était pas mort et dit qu'il vit encore, prisonnier depuis environ seize ans. Osmond écoute cette confession, renvoie Kenric prisonnier et dit à Angela que si elle continue de repousser son offre il mettra Kenric au supplice pour apprendre quelle est la prison de son père. Ensuite, il fera tuer Reginald. Osmond sort et ferme à clé la porte. Pendant qu'Angela est seule les portes de l'oratoire s'ouvrent et il apparaît une forme grande et vêtue de blanc avec des taches de sang.

Kenric, au supplice, révèle où est Reginald. Cependant Percy s'est échappé et Saib conduit Kenric hors du château où ils rencontrent le bouffon et Percy. Celui-ci, avec quelques vassaux, accompagne Saib qui a le passe-partout. Pendant qu'ils sont en route Philippe et Angela s'égarent dans les souterrains. Ils arrivent enfin au cachot de Reginald. Ils ont bien peur et le père Philippe s'enfuit tandis qu'Angela s'évanouit. Remise de sa

frayeur, elle apprend que c'est son père qui est là. A ce moment Osmond arrive et pour sauver son père Angela consent à devenir la femme du tyran. Or, son père menace de la tuer à moins qu'elle ne jure de ne jamais épouser Osmond. L'intervention de la mort d'Evelina sauve la vie de Reginald. Angela profitant de la confusion se débarrasse d'Osmond par un coup bien porté juste au moment où survient Percy avec ses hommes victorieux.

Deux adaptations du *Moine* furent représentées à Paris en 1797, une autre en 1802. On en fit deux éditions françaises en 1797, une en 1798 et plusieurs autres jusqu'en 1840 (Léon de Wally).

La traduction du *Spectre du Château* qui avait servi à la représentation sur le Théâtre des Variétés Etrangères parut en 1807.

V. *C. R. Maturin* (1782-1824).

Dans ses romans, *Montorio* (1807) et *Melmoth* (1820) et dans son drame *Bertram* (1816), Maturin continua avec succès le genre de Lewis. Dans la préface de *Montorio*, il nous révèle l'influence exercée sur lui par les romans de Mme Radcliffe et le reste de cette école. Après avoir parlé des critiques faites à ces auteurs, il continue : « But I really conceive that the present subjects of novels and romances are calculated to unlock every store of fancy and of feeling. I question whether there be a source of emotion in the whole mental frame so powerful or universal as the fear arising from objects of invisible terror... The abuse of the influence of this passion by vulgar and unhallowed hands is no argument against its use. »

L'importance de Maturin dans le mouvement romantique en France peut se mesurer par son influence extraordinaire sur les trois grands romantiques que sont Nodier, Hugo et Balzac. Après la mort de l'Irlandais, Alaric Watts se fit facilement recevoir dans les principaux salons de l'école romantique parce qu'il avait joui de l'amitié du « triste et terrible Maturin. » Son influence est incontestable mais elle arriva — pour le grand public — un peu tard. Sa renommée dramatique semble avoir préparé son succès de romancier à l'étranger.

Son premier roman s'intitule *Fatal Revenge ; Or The Family of Montorio. A Romance* (1807) :

Quand les français investissaient Barcelone en 1697, deux jeunes officiers se distinguèrent. Ils perdirent la vie quelques jours après et un officier italien de leur connaissance se permit alors de raconter leur histoire.

La famille Montorio avait des terres près de Naples. Celui qui était comte de Montorio en 1690 avait succédé tout jeune au titre et aux biens par la mort subite de toute la ligne directe. Dès ce moment le château devint une demeure triste et morne. Le comte avait une femme très belle qui lui avait donné quatre fils et quatre filles. L'aîné, Ippolito, beau, libertin et très sociable, se mit à étudier l'astrologie et finit par s'y intéresser démesurément. Un soir qu'il assiste à un carnaval un masque lui dit qu'un messager viendra des astres lui faire des plaisirs en dirigeant ses études. Le masque lui en montre l'image dans un miroir. A son retour au Palazzo di Montorio une personne à l'allure légère lui demande l'hospitalité. Ses traits ressemblent à ceux qu'il vient de voir dans le miroir. Ce messager venu des astres s'appelle Cyprian. En vérité, c'est Rosolia di Valozzi (nous ne l'apprenons que bien des pages plus loin). Le lendemain, Ippolito apprend que cette Rosolia, fille d'une famille noble de Naples, est disparue d'un couvent. Après avoir pris le voile elle était devenue pâle, triste et mélancolique. On n'en comprenait pas la raison ni celle de sa disparition. (Plus tard le lecteur devine que c'est par amour d'Ippolito).

A son retour au palais, Ippolito trouve une lettre envoyée par son frère Annibal qui demeure avec la famille au château. Annibal avait surpris des conversations qui éveillèrent sa curiosité. Il voulait pénétrer dans l'histoire mystérieuse du château ; il savait que le vieux domestique Michelo en connaissait les secrets. Ce vieillard lui apprend que le comte Orazio, frère du comte actuel de Montorio, avait fait un voyage avec Ascanio, serviteur de son frère. On dit que le comte est mort à l'étranger et qu'Ascanio a ramené le mort pour l'enterrer. Or, Michelo a découvert que le suaire ne cache pas de cadavre.

Ascanio était mort aussi après s'être confessé à un moine qui, saisi d'horreur, était parti pour voir le Pape. Près de Rome, il était mystérieusement disparu et la confession avec lui.

Dans cette partie du roman l'intérêt se divise entre les lettres d'Annibal et la conduite de Cyprian.

Maturin glisse dans son livre un portrait du château de Mu-

ralto dont les différentes parties « seemed to realize the description of Gothic romance and fill the mind with melancholy awe and wild solemnity. »

Le vieillard excite constamment la curiosité d'Annibal sans jamais la satisfaire. Les deux visitent un soir à la brune les appartements longtemps fermés à clé. Annibal y voit le portrait d'une belle femme qu'il croit Erminia Orazio et il a la conviction qu'elle n'est point morte. Il jure de la chercher et de l'aimer toujours. Une autre lettre d'Annibal décrit une deuxième visite aux appartements ; leur frayeur dans les souterrains et les passages secrets ; des traces de sang et un squelette trouvé dans une caisse. Ils entendent aussi une voix inconnue et aperçoivent quelque forme qui les poursuit. Annibal et Michelo visitent à minuit le tombeau du comte Orazio. Des incidents remarquables y arrivent qui rappellent les événements surnaturels du château d'Otrante. Le lendemain, Michelo, mourant, se confesse à un moine du monastère Saint-Nicolo parce qu'il ne veut pas voir leur confesseur Schemoli, qu'il a en horreur. Il dit à Annibal que la maison de Montorio est vouée à la destruction.

A cette époque Ippolito est dominé par quelque force mystérieuse qui s'empare de lui surtout à minuit. Une forme l'appelle et exige l'obéissance. Un soir, un duc saisit la forme et lui demande son nom. Informé, il pousse un cri terrible, tombe inanimé et meurt quelques jours après.

Annibal visite les appartements terribles et n'en revient pas. L'intrigue du roman devient, dès ce moment, trop compliquée pour que j'en fasse le résumé sans changer l'ordre des événements donné dans le livre.

Le moine confesseur Schemoli est le comte Orazio de Montorio qu'on croyait mort. Il avait autrefois épousé Erminia di Amaldi. Celle-ci avait aimé et secrètement épousé le chevalier Verdoni et avait eu une fille Ildefonsa. Croyant Verdoni mort — tué par des bandits — elle avait épousé Orazio pour plaire à son père. Après le mariage, Verdoni était revenu. Le frère d'Orazio avait aussi aimé Erminia et pour se venger d'elle il se servit du secret de Verdoni. Orazio enragé fit tuer Verdoni devant sa femme et elle tomba morte sur son corps. Orazio voyagea et par hasard surprit une conversation entre Ascanio et son complice, envoyés par son frère pour l'assassiner. Il apprit ainsi la bassesse de son frère et l'innocence du couple mort. Il se jeta sur les assassins,

en tua l'un et chassa l'autre (Ascanio). Des lettres trouvées sur le cadavre lui font croire que ses propres enfants sont morts. Dès lors il s'ingénie à faire une vengeance insigne. Il voyage 15 ans et étudie les moyens d'inspirer la peur superstitieuse. Il mit fin aux enquêtes de l'Inquisition pour se venger comme bon lui sembla. Il attaqua séparément les deux frères Ippolito et Annibal selon leur tempérament pour les forcer à tuer leur père. C'est lui qui avait arrangé la découverte par Annibal du squelette (de Verdoni). C'est lui qui avait épouvanté Michelo, ce qui le tua. Il avait joué des tours aussi à Ippolito. L'histoire de son succès est longue et compliquée d'autres choses : telles que l'emprisonnement d'Annibal trouvé par le comte dans les appartements inhabités et telles que l'amour d'Annibal et Ildefonsa. A un moment, on fait croire à Annibal qu'Ildefonsa est morte ; on l'ensevelit même ; mais elle n'est pas morte et elle sauve la vie à Annibal. Elle n'est pas destinée au bonheur ; la comtesse l'empoisonne.

A la longue donc, par force, par ruse, par des méthodes diverses Schemoli persuade aux deux frères de tuer le comte. Au dernier moment, Schemoli apprend que ces jeunes hommes ne sont pas les fils du comte mais ses propres fils qu'il avait si longtemps cru morts. Les deux frères restent stupéfiés devant le comte qu'ils sont venus tuer. On les saisit mais Schemoli demande qu'on ne les punisse qu'après avoir lu sa confession. On pardonne aux deux frères (sous condition de quitter l'Italie) ; mais la joie tue Rosolia di Valozzi (Cyprian). Le comte Orazio (Schemoli) est condamné à mort.

Dans ce roman les imitations de Walpole sont évidentes. Maturin introduit des revenants et des incidents humainement impossibles. Il se sert aussi d'assassinats et de scènes dans les tombeaux et les souterrains qui ressemblent de très près aux incidents terribles du Moine. Le moine Schemoli est un caractère composé du moine Ambrosio et du tyran sombre des romans de Mme Radcliffe. Maturin doit beaucoup au génie descriptif de celle-ci. Il en imite aussi les explications « naturelles ». Le vieux château avec ses appartements inhabités ; le squelette dans les souterrains ; les visites aux souterrains et aux tombeaux après le coucher du soleil accusent la familiarité de Maturin avec les romans radcliffiens. Un incident même est assez fidèlement copié du roman d'Udolphe : Schemoli gagne tant d'ascendant sur l'es-

prit d'Ippolito qu'il lui fait poignarder au sein une forme dont le visage est couvert. Le sang en jaillit. Or, à la fin du roman, dans la confession du moine, nous apprenons que cette forme n'était qu'une forme façonnée en cire.

Maturin a rendu son roman encore plus compliqué que ceux de Radcliffe et que celui de Lewis. Montorio ne fut traduit en français qu'en 1822.

Le drame *Bertram or The Castle of Saint Aldobrand* fut représenté au théâtre Drury Lane le 9 mai 1816. La première édition française est de 1821 et précède ainsi celle de Montorio. La compagnie d'acteurs anglais le représenta à Paris en 1832. La traduction libre de *Bertram*, en 1821, est de Taylor et Nodier. Gustave Planche (*Portraits littéraires*, 1836) estime *Bertram*. Il croit qu'un jour « la postérité placera *Melmoth* et *Bertram* entre *Faust* et *Manfred* ». Il dit aussi qu'il préfère « la tragédie anglaise (*Bertram*) au drame allemand (*Les Brigands de Schiller*).

Bertram est une tragédie en cinq actes et en vers blancs. Le chef de bandits, Bertram, est le principal caractère. Imogine est l'héroïne de la pièce. Bertram, autrefois noble puissant, avait aimé Imogine. Il encourut la disgrâce de son souverain et à peine sauva sa vie en s'exilant. Il se fit bandit et se souilla par des crimes qui révoltèrent même sa mère. Imogine l'aima toujours.

« In the lone hour of tempest and of terror
Her soul was on the dark hill's side with Bertram,
Yea, when the launched bolt did sear her sense
Her soul's deep orisons were breathed for him. »

La gêne de sa famille, la misère, la faim même, lui firent accepter la main de lord Aldobrand. Celui-ci pourtant était l'ennemi mortel de Bertram.

La première scène du premier acte dépeint une terrible tempête. Les moines du couvent regardent les éclairs à travers une grande fenêtre gothique. Ils sortent avec des torches et une cloche quand on vient dire qu'un vaisseau est sur les rochers en bas des murs du couvent. Le vaisseau sombre. D'abord on ne sauve qu'un seul homme. Quand le naufragé apprend qu'il est en Sicile dans le couvent Saint-Anselme, près du château du noble Aldobrand, il veut se rejeter à la mer ; c'est Bertram.

Ensuite, on sauve une grande partie de l'équipage et le prieur

demande à Imogine l'hospitalité du château pour les infortunés. Elle l'accorde volontiers. Aldobrand est absent.

Les deux amants se rencontrent un soir au clair de lune. Bertrand est fâché parce qu'Imogine ne le reconnaît pas immédiatement. Quand il la nomme elle le reconnaît et se jette dans ses bras. Elle le prie de fuir car les vassaux d'Aldobrand le tueraient. Il demande pourquoi elle se trouve dans le château d'Aldobrand. Elle le lui explique bien tristement. Bertram, hors de lui, demande :

« What was her father ? could a father's love
Compare with mine ?...
Was there no name in hell's dark catalogue
To brand thee with, but mine immortal foe's ? »

Et il la maudit. Puis, touché de son désespoir, il lui pardonne et s'en va du château.

Au troisième acte, les deux amants s'avouent qu'ils doivent se quitter pour toujours ; mais ils fixent un dernier rendez-vous. Aldobrand retourne. Le roi l'a chargé de chasser et de tuer le bandit Bertram s'il est en Sicile. Une scène se passe entre les époux où Aldobrand remarque l'air étrange de sa femme. Il sort et Bertram entre, armé d'un poignard. Quand Aldobrand rentre, Bertran le tue devant sa femme. Imogine est saisie de remords.

Les bandits partent emportant le butin. Bertram reste et s'enferme avec sa victime. Quand les chevaliers et les moines arrivent, Bertram confesse son crime et demande un supplice des plus cruels.

Imogine perd son enfant qu'elle aime tendrement. Bertram, lié, va être exécuté et le prieur ne peut l'attendrir. Or, il est humilié quand Imogine, folle, lui demande son mari et son enfant. Le bandit, délié, la prend dans ses bras où elle expire. Quand enfin il comprend qu'elle est morte, il arrache une épée à un chevalier et se tue. A l'agonie, il s'écrie :

« I died no felon death
A warrior's weapon freed a warrior's soul. »

La peur superstitieuse joue un moindre rôle dans cette tragédie. D'autres traits caractéristiques des romans radcliffiens ne manquent point. Le château et le couvent gothiques ; les scènes romantiques au clair de lune ; l'héroïne obéissante qui se sacrifie ; le tyran ; les moines ; les tempêtes et le crime ; voilà l'appareil usuel de l'école frénétique. Bertram ressemble un peu à

Montoni et davantage à Schedoni. Une certaine noblesse lui appartient. Bertram, je crois, est un composé de Montoni et Schedoni d'une part et des héros hautains, rongés de chagrin et de mélancolie, que Byron venait de mettre dans ses poèmes.

Le troisième livre de Maturin qu'il nous importe de connaître, et peut-être le plus important, c'est *Melmoth the Wanderer* (1820). Ce roman est encore plus touffu que *Montorio*. C'est l'histoire d'un voyageur qui s'appelle Melmoth et qui, à des conditions horribles, avait reçu du diable une longueur de vie merveilleuse et des pouvoirs surnaturels. Son seul moyen d'échapper au prix de son pacte avec le diable c'est de persuader, avant l'échéance, à quelque autre misérable d'accepter ses privilèges avec sa fatale destinée. Melmoth donc cherche toujours quelqu'un qui veuille à un tel prix échapper à sa misère et à ses douleurs actuelles. Le roman est très long parce qu'il donne un récit des diverses tentations. Tous les misérables reculent devant les conditions terribles d'affranchissement.

En 1816, John Melmoth, orphelin, étudiant à Dublin, hérita de son oncle avare. Avant la mort du vieillard, John apprit de lui que l'homme dont il gardait le portrait dans sa chambre vivait encore. Ce portrait est celui d'un homme dans la force de l'âge et au bord du portrait on peut lire « Jno Melmoth 1646 ».

Dans la chambre du moribond, ce soir-là, John assiste à des scènes effroyables. Dans un intervalle de calme il voit apparaître un homme qui regarde autour de la chambre et se retire. C'est l'homme du portrait. John doit détruire le portrait et un manuscrit. Il a la permission de lire le manuscrit mais le testament l'en déconseille. Une vieille femme dans la maison de son oncle lui apprend l'histoire des premiers Melmoth irlandais. Le premier Melmoth installé en Irlande avait été officier dans l'armée de Cromwell. Son frère aîné avait tant vécu sur le continent qu'on l'avait presque oublié. Quand une fois il vint faire visite en Irlande à son frère cadet, ses traits et son allure n'accusèrent point son âge. A son départ, il laissa son portrait, celui qu'avait vu le jeune orphelin en 1816 et qui portait la date 1646. Quelques jours après, un homme venu d'Angleterre exprès pour voir Melmoth aîné apprit avec le plus vif chagrin que celui-ci était déjà parti. Il laissa avec le frère cadet un manuscrit décrivant ses rencontres avec l'aîné. C'est ce même manuscrit que le jeune John a la permission de lire et qui est décoloré et vermoulu.

L'écriture par-ci par-là est illisible et il y a dans le manuscrit des lacunes trop nombreuses. L'auteur du manuscrit est un Anglais nommé Stanton.

En 1677, Stanton vit en Espagne Melmoth, homme sans peur, au regard fascinateur. On lui raconta comment Melmoth était arrivé sans invitation à une noce. Un prêtre sous sa domination se trouva mal et mourut sur le coup. La nuit, le père de la mariée, entendant des cris d'angoisse, enfonça la porte, la mariée était déjà morte et le marié avait perdu la raison.

Quand on prononce le discours sur le prêtre décédé d'autres événements étranges arrivent.

Stanton revenu à Londres rencontre Melmoth. Celui-ci lui dit qu'il reviendra le voir dans une maison d'aliénés. En effet, par ruse, Stanton est jeté dans une telle maison. Melmoth y vient lui offrir la liberté. On n'apprend pas les conditions à cause d'une lacune dans le manuscrit, mais on apprend que Stanton en a horreur. Stanton, à la longue, fut libéré et se mit à la recherche de Melmoth.

Après avoir lu le manuscrit, le jeune Melmoth fait de mauvais rêves.

La nuit suivante un navire fait naufrage dans une tempête terrible. Le mystérieux Melmoth y assiste avec plaisir. Un seul homme, espagnol, est sauvé et il porte une miniature du portrait du Melmoth de 1646. Cet Espagnol, Alonzo Monçada, raconte à son hôte comment les machinations de quelques moines avaient réussi à le faire entrer dans leur monastère. Il apprit la ruse et essaya de s'évader. On le punit avec une sévérité extrême. Plus tard, il croit s'échapper, mais son complice tue le frère d'Alonzo et trahit le prisonnier évadé aux officiers de l'Inquisition. Un autre prisonnier lui rend fréquemment visite. Ce prisonnier inquiète bien les officiers qui ne peuvent jamais s'en emparer. Ils en ont bien peur. Cet homme offre d'élargir Alonzo, mais à une condition effrayante. Alonzo, profitant de la confusion causée par un incendie, s'évade sans l'assistance du prisonnier mystérieux. Il se réfugie chez un Juif. Après bien des péripéties, nous le voyons occupé à copier des manuscrits. L'un des manuscrits contient *L'Histoire des Hindous*.

Cette histoire en contient deux autres : *L'Histoire de la famille Guzman* et *Le Conte de l'Amant*.

Toutes ces histoires racontent comment des infortunés sont

tentés par Melmoth qui leur offre la liberté. Ils reculent tous devant la condition terrible.

Alonzo Monçada n'achève jamais de raconter sa propre histoire parce que « Melmoth le Voyageur » vient leur dire que sa destinée s'est accomplie et que, tout à l'heure, il va rencontrer toutes ses victimes. Il leur dit qu'il avait reçu des dons du diable à une certaine condition. Il avait voulu esquiver la peine en persuadant à quelque pauvre hère d'accepter sa liberté avec la responsabilité horripilante. Personne au monde n'avait voulu accepter une telle liberté.

Melmoth dormit et fit un rêve qui prédit sa fin. Le lendemain, le jeune homme et Alonzo Monçada entendirent des sons et des cris à faire frissonner et ils ne retrouvèrent point le Voyageur quand ils rentrèrent dans sa chambre.

Maturin, en écrivant Melmoth, s'est servi de *Faust*, du Docteur Faustus de Marlowe et de la légende du *Juif Errant* aussi bien que de scènes des romans de Mme Radcliffe et du *Moine*.

Maturin sait très bien inspirer la terreur et employer le surnaturel. C'est là son talent et il le connaît bien. Lui-même dit : « If I possess any talent, it is that of darkening the gloomy, and of deepening the sad ; of painting life in extremes, and representing those struggles of passion where the soul trembles on the verge of the unlawful and the unhallowed. »

Les horreurs qu'il dépeint sont malheureusement trop exclusivement physiques. De plus, les nombreux épisodes de Melmoth sont très mal noués et le livre perd ainsi une partie de son intérêt.

Maturin a puissamment hanté les jeunes romantiques et c'est pourquoi j'ai examiné — non en détail mais avec soin — ses œuvres principales. D'autres, et notamment A. M. Killen dans *Le Roman Terrifiant* (Paris, 1924), ont vu en Lewis le couronnement de l'école frénétique et ne se sont occupés que très sommairement de Maturin. Au contraire, j'ai trouvé, dans les auteurs français que j'ai étudiés, l'influence de Maturin décidément plus prononcée que celle de Lewis.

M. Eric Partridge (*The French Romantics Knowledge of English Literature* 1820-1848, Paris 1924) est aussi de l'opinion que Maturin jouit en France d'une très grande popularité en 1824 environ.

VI. *Mrs M. W. Shelley* (1797-1851).

Le seul autre roman frénétique, à mon avis, qui ait exercé une action patente sur les romantiques français, c'est *Frankenstein ; Or The Modern Prometheus* de Mary Wollstonecraft Shelley, née Godwin, et seconde femme du poète illustre. Le roman est de 1818 et l'édition française de 1821.

Le surnaturel y joue encore son rôle, mais c'est un surnaturel qui diffère beaucoup de celui des romans des auteurs déjà cités. L'esprit scientifique a sa part dans le roman :

Frankenstein, étudiant à l'Université de Ingolstadt, ayant découvert le moyen d'inspirer le souffle vivifiant à la matière inanimée, prépare un corps à recevoir ce souffle. Le travail est d'une difficulté inconcevable. Pour simplifier la besogne, il se décide à faire un être gigantesque. Longtemps il travaille, entouré des horreurs des fosses et des cadavres pourrissants, collectionnant les os et découvrant les secrets du corps humain. Il parvient à construire un corps de huit pieds de hauteur. Alors, par une nuit sombre de novembre « With an anxiety that almost amounted to agony, I collected the instruments of life around me, that I might infuse a spark of being into the lifeless thing that lay at my feet. It was already one in the morning ; and the rain pattered dismally against the panes, and my candle was nearly burnt out, when, by the glimpse of the half estinguished light, I saw the dull yellow eye of the creature open ; it breathed hard, and a convulsive motion agitated its limbs... But now that I had finished, the beauty of the dream vanished and breathless horror and disgust filled my heart. » (Chap. 5). Frankenstein s'enfuit de la maison. De retour, il ne peut trouver le monstre, qui a le malheur d'être excessivement laid. Au commencement de sa vie il est bon. Tout le monde s'enfuit à son approche, ce qui lui fait un grand chagrin. Un jour, il sauve une jeune fille tombée dans la rivière. Son amant survient, et, domptant la répugnance que le monstre lui inspire, il arrache la jeune fille à ses bras, tire sur lui et le blesse.

Cette injustice et cette ingratitude ajoutent du chagrin à sa douleur. « My daily vows rose for revenge — a deep and deadly revenge, such as would alone compensate for the outrages and anguish I had endured. » (Chap. 16). Bientôt après il rencontre un petit garçon, qu'il veut emmener avec lui, parce qu'il s'en-

nuie sans compagnon. Mais l'enfant, se récriant, dit que son père est M. Frankenstein, syndic, et qu'il saura le punir ; ce qui met le comble au désespoir et à la rage du monstre. Pour se venger de Frankenstein il tue son petit frère et agit de sorte qu'une jeune femme de leur famille est accusée du meurtre et mise à mort.

Frankenstein devinant qui est l'auteur de ces crimes, s'accuse d'être le véritable coupable, puisqu'il a créé un tel démon. Triste et inquiet, ne pouvant plus travailler, il voyage. Un jour, près du Mont Blanc, le monstre vient à sa rencontre. Frankenstein l'accable de reproches et de menaces. Il lui répond : « On you it rests whether I quit for ever the neighbourhood of man, and lead a harmless life, or become the scourge of your fellow creatures and the author of your own speedy ruin. » (Chap. 16).

Il lui raconte son histoire et finit par lui demander une compagne semblable à lui-même. Frankenstein consent à la demande mais seulement après avoir exigé sa promesse solennelle de quitter à tout jamais l'Europe et toutes les parties habitées du globe.

Ayant fait la moitié du travail, Frankenstein en conçoit une aversion extrême. Il détruit le fruit de son labeur et refuse de remplir sa promesse. En revanche, le démon tue Clerval, ami intime de son créateur, et plus tard il tue aussi l'épouse de Frankenstein, le soir même du mariage.

Désormais Frankenstein se voue à la vengeance.. Il poursuit le monstre dans la Méditerranée, la Tartarie, la Russie et jusqu'aux glaces éternelles du Nord.

Or, épuisé de fatigue et de chagrin, il meurt et le monstre vient le pleurer et dire que lui aussi mourra bientôt pour trouver enfin le repos. Il s'en va à la dérive dans les ténèbres du lointain.

CHAPITRE II

Walter Scott (1771-1832).

Waverley parut le 7 juillet 1814 et on comprit d'emblée qu'il faisait époque dans l'histoire du roman. Son succès, surtout estimé par la vente des romans de ce temps-là, fut éclatant, et pourtant moins colossal que le succès de plusieurs des romans postérieurs de Scott.

La plupart des critiques y virent le sceau du génie, mais le public y puisa de trop vifs plaisirs pour s'occuper des jugements des critiques littéraires.

Scott était déjà poète célèbre ; ses romans lui valurent une auréole de gloire.

On ne s'expliquait guère alors comment il pouvait écrire, avec une telle facilité, des œuvres aussi ravissantes et aussi différentes des romans de tous ses prédécesseurs.

Or, le succès littéraire d'un auteur dépend sans doute partiellement du public, mais aussi en grande partie de lui-même. L'intelligence innée, si grande qu'elle soit, n'est qu'une base : le succès exige aussi des connaissances variées et profondes. Si le romancier peut ajouter à ces qualités une vive imagination, de l'humour et le don des descriptions, il doit créer des œuvres qui feront le charme d'un public innombrable.

L'éducation de Walter Scott développa bien ses talents natifs et ne le rendit pas seulement romancier mais aussi lui fit écrire une nouvelle espèce de roman. Maint romancier depuis 1814 s'est aventuré dans le genre historique, mais de rares écrivains ont joui des occasions favorables qui permirent à Scott de se distinguer dans ce genre de roman.

Passons brièvement en revue son enfance et sa jeunesse afin de démontrer spécialement ce qui le fit romancier et en particulier auteur de romans historiques.

Dès sa plus tendre enfance il écouta des histoires de la Guerre de l'Indépendance et de la rébellion des Jacobites, de vieilles chansons, des contes et légendes d'incursions sur les frontières.

Encore tout jeune il se plut à écouter les récits d'un vieux

soldat nommé Dalgetty, qui avait fait toutes les campagnes allemandes. (Celui-ci figure dans un des romans de Scott, comme assez d'autres personnes qu'il a connues).

Au lycée, il étudia le latin et fit tant de progrès qu'il commença à apprécier les beautés de la littérature latine.

Il occupa ses loisirs à lire avidement des livres d'histoire, de poésie et de voyages, et aussi de nombreux contes de fée, des contes orientaux et des romances.

La nuit il lut des volumes de Shakespeare, à la dérobée, tant ses drames l'enthousiasmaient.

Ossian cessa vite de lui plaire, mais Spenser fit longtemps ses délices. Il se délecta à la description des chevaliers, dames, dragons et géants de la Faërie Queene. Sa mémoire était prodigieuse et il récitait d'innombrables stances de son poète favori. Il récitait avec autant de facilité les ballades des « Border-raids ». Lui-même avoue que « names, dates, and the other technicalities of history, escaped me in a melancholy degree. The philosophy of history, a much more important subject, was also a sealed book at this period of my life ; but I gradually assembled much of what was striking and picturesque in historical narrative ; and when, in riper years, I attended more to the deduction of general principles, I was furnished with a powerful host of examples in illustration of them ».

Puis à l'âge de treize ans ce furent les « Percy Reliques of Ancient Poetry » qui excitèrent son admiration. Ces poèmes lui firent une impression qui ne s'effaça jamais. « To read, dit-il, and to remember was in this instance the same thing. » *Il lut ces volumes plus souvent et avec plus d'ardeur qu'aucun autre livre.*

A la même époque il découvrit les trésors de quelques-uns des meilleurs romanciers anglais, Richardson, Fielding, Smollett et Mackenzie.

En même temps aussi il commença à goûter la beauté du paysage et dès lors, dit-il, « the love of natural beauty, more especially when combined with ancient ruins, or remains of our fathers' piety or splendour, became with me an insatiable passion, which, if circumstances had permitted, I would willingly have gratified by travelling over half the globe ».

Il fit des progrès en mathématiques, encore plus dans la philosophie et se mit à étudier le droit.

A l'âge de quinze ans il commença un apprentissage de cinq ans chez son père pour se préparer au barreau.

Pendant sa première année d'apprentissage il étudia l'italien parce qu'il voulait connaître sa littérature romanesque. Il avait déjà appris le français dans ce but.

A l'âge de dix-sept ans il fut élu membre de quelques clubs littéraires et s'exerça par conséquent à parler en public et à écrire.

De 1789 à 1792 il fit de sérieuses études de droit romain et de droit écossais. En juillet 1792 ses études furent couronnées de succès et il devint membre du barreau.

Il savait alors lire l'espagnol et il sentait le charme de Don Quichotte. Plus tard il apprit aussi l'allemand.

Il fit des lectures bien variées en latin, français, italien, espagnol et allemand. Il dut bien en profiter quand il se mit à écrire des romans.

Dans sa jeunesse il fit de longs séjours dans le « border » et des excursions dans les Highlands ; se familiarisant ainsi avec leurs paysages, leurs monuments et leurs habitants.

Il aima toujours les chevaux et l'équitation, et à partir de 1797 il assista avec plaisir aux exercices de la cavalerie des volontaires.

Il était déjà un peu antiquaire, ce qui est naturel pour celui qui avait tant aimé la poésie de Spenser et les ballades du Border. On nous raconte qu'en 1803, lors de la visite des Wordsworth chez lui, il leur débitait quelque légende ou ballade au sujet de chaque tour et de chaque rocher sur leur route.

Qu'on ne s'émerveille pas du nombre des caractères qu'il a fait vivre dans ses romans ; car il avait de nombreux amis et les personnes qu'il connaissait bien ne se comptaient pas. Wordsworth a dit de lui « wherever we went with him, he seemed to know everybody, and everybody to know and like him ».

Cette esquisse de l'enfance et de la jeunesse de Scott doit indiquer à quel point le roman lui convenait et comment il put créer et rendre excessivement populaire le roman historique.

Pourtant, tout original qu'était le romancier, il ne faut pas croire qu'il a tout inventé dans ses romans.

Il nous décrit bien des caractères parce qu'il a vraiment aimé de tels personnages ; il nous peint des paysages imposants et délicieux parce qu'il s'est plu à visiter de beaux pays riches en légendes ; de même il a souvent intéressé ses lecteurs en se ser-

vant de tours et de méthodes que lui fournissaient abondamment ses vastes lectures d'auteurs anglais et étrangers.

Dès 1792, Scott avait l'intention d'étudier l'allemand ; car Lockhart nous apprend qu'un des cahiers de Scott portant cette date était réservé à l'allemand ; mais les pages restèrent vierges. Lockhart a donné heureusement des indications plus utiles des études allemandes de Scott. Vers Noël 1792, Scott, avec Erskine et d'autres, commença à étudier l'allemand à Edimbourg sous un docteur Willick. Tous ces jeunes étudiants « Soon qualified themselves to taste the beauties of Schiller and Gœthe in the original ». Erskine rendit de bons services au futur romancier : il l'empêcha, par ses sages critiques, de tomber dans les extravagances de style et de pensées qui faisaient tache dans les œuvres de génie de la littérature allemande, lesquelles charmaient alors le jeune avoué.

Pendant l'hiver 1792-3 de sérieuses études d'allemand « divided Scott's attention with the business of the courts of law » (*Lockhart's Life of Sir W. Scott*, vol. I, p. 206).

Dans son intéressant *Essay on Imitations of the Ancient Ballad*, écrit en 1830, Scott fait la louange de M. G. Lewis qui essaya le premier d'introduire « something like the German taste into English fictitious dramatic and poetical composition. »

Lewis avait profité d'un séjour en Allemagne et à peine âgé de vingt ans il se distingua par son *Moine*, roman dans le goût allemand. Scott juge les poésies mêlées à l'histoire la partie du livre qui assura son succès. Après avoir lu les poésies du *Moine*, Scott voulut entrer en concurrence avec Lewis. Il en était à ce point quand on lui parla de la *Lénore* de Bürger dont Mrs. Barbauld avait lu dans un salon littéraire une traduction (celle de Taylor). Le jeune enthousiaste désira lire la ballade dans le texte allemand. La comtesse Bruhl de Martinkirchen mariée à Hugh Scott, parent de Walter, fit venir de Hambourg les œuvres de Bürger. *La Lénore* le ravit à tel point qu'il travailla toute la nuit et à l'aube il avait complété sa version anglaise. Il traduisit aussi Der Wilde Jäger et d'autres poèmes de Bürger qu'il publia en 1796. Ce recueil manqua de succès. Scott pourtant continua ses traductions et dans ses cahiers de 1796 et de 1797 se trouvent des versions en prose de quelques drames d'Iffland et de Meier. Madame Scott lui présenta, après les œuvres de Bürger, celles de Schiller, de Gœthe et d'autres encore. Pendant ces mêmes

années 1796-7 Scott traduisit des fragments lyriques de Gœthe et, en 1799, il publia sa version de la tragédie Gœtz von Berlichingen.

Lockhart croit que les tragédies de Gœthe, plus qu'aucune autre œuvre littéraire, firent concevoir à Scott le dessein d'écrire ses grands romans historiques.

M. Louis Reynaud (voir *Le Romantisme. Ses Origines Anglo-Germaniques*, Paris 1926) reprend cette indication de Lockhart et la précise. Voici, d'après ce critique, le rôle de la littérature dans la formation du roman historique de Scott :

« Elle a fortifié la prédilection éveillée en lui par Percy pour le moyen âge, le passé héroïque, et lui a révélé un genre déjà plus « objectif » que le lyrisme de la ballade : la tragédie historique. Il est probable que c'est la tragédie historique des Allemands qui l'a conduit au « roman historique », sa création géniale, en lui révélant le charme du détail pittoresque, de la vie immédiate s'exprimant dans le dialogue. Les Allemands lui ont peut-être enseigné encore, Schiller surtout, à disposer son sujet autour d'un grand événement historique et de grandes figures historiques, ce que ne faisaient ni les Walpole ni les Lewis, ses prédécesseurs dans le roman médiéval. Les traces de l'influence de Gœthe et de Schiller sont très nombreuses dans son œuvre, plus nombreuses que ne l'avoue en général la critique anglaise » (p. 180, *op. cit.*). Mais M. Reynaud se laisse entraîner trop loin et veut faire de Dalgetty (*Legend of Montrose*) et des prédicants burlesques (*Old Mortality*) de simples copies de personnages des drames de Schiller. Il oublie un fait très important, à savoir que Scott encadre dans ses romans de vieux amis et de vieilles connaissances. Dalgetty, par exemple, a réellement existé. C'est un soldat qui avait fait les campagnes allemandes et qui a vivement impressionné le jeune Scott par ses récits de campagnes.

Ce qu'on peut dire sans tomber dans l'exagération, c'est que ses études allemandes ont aussi bien servi Scott romancier que ses réminiscences de légendes du border ou que les Percy Reliques et autres ballades.

Je prie donc le lecteur de tenir compte de ces sources quand il lit les pages suivantes ; autrement il pourrait se faire une idée exagérée de l'influence de l'école frénétique sur Walter Scott romancier, influence qui se laisse indiquer plus nettement.

Entamons maintenant l'étude des rapports de Scott avec l'école frénétique.

Quand on analyse ses romans, une des caractéristiques qui saute aux yeux c'est son amour des mystères. Il aime créer un héros ou une héroïne dont on ne connaît pas les parents. A la fin du roman l'enfant retrouve sa famille et hérite de ses biens légitimes.

Déjà en 1815 son deuxième roman présente un bon exemple de cette espèce de mystère. Brown, amoureux de Julie, fille de Guy Mannering, après mainte aventure et mainte infortune, peut enfin épouser Julie puisqu'on prouve qu'il est le fils de M. Bertram. On avait méchamment emporté Brown quand il était tout petit.

A la fin de sa carrière littéraire, Scott emploie encore ce mystère dans l'intrigue. Vers la fin du roman *Castle Dangerous* (1831), on apprend que le jeune homme Augustin, censé fils du ménestrel, est l'héroïne Augutsa de Berkely, amoureuse du chevalier De Walton et pupille du roi.

Les romans écrits entre Guy Mannering et Castle Dangerous recèlent assez de répétitions de cette mystification. Par exemple, ce n'est qu'à la fin du Black Dwarf que nous apprenons qui il est et d'où il a son autorité sur les principaux personnages. C'est également à la fin de l'histoire qu'on reconnaît en Annot Lyle la fille de sir Duncan Campbell (voir *Legend of Montrose*). Lui, croyait qu'elle avait péri lors de la prise de son château et de l'assassinat de ses autres enfants par les « Enfants de la Brume ». Les M'Aulay l'avaient épargnée et adoptée au temps où ils avaient passé au fil de l'épée un grand nombre des Enfants de la Brume. Les pièces de son identité arrivent opportunément pour donner un dénouement heureux à l'histoire.

Mordaunt Mertoun (voir *Le Pirate*) apprend de la bouche de Norna, vers la fin du roman, qu'il est son fils. Tout à la fin, on apprend pourtant qu'il est le fils légitime de M. Mertoun et que le pirate Cleveland est le fils de Norna. De pareils mystères enveloppent Darsie Latimer (voir *Redgauntlet*) et le pauvre chevalier écossais du *Talisman*.

Cette incertitude d'identité d'un personnage important avec la complexité de l'intrigue qui l'accompagne souvent, est un procédé qui se rencontre fréquemment dans les romans que j'ai examinés dans le premier chapitre. Scott, sans aucun doute, savait

que les auteurs frénétiques avaient bien usé de cette mystification.

Une description qui n'est rien moins que rare dans les romans de Scott, c'est celle du bourreau, suivie parfois de la scène du supplice même. Lockhart nous dit que Lewis, par son *Moine* et par les ballades qui s'y trouvent, avait fait une vive impression sur Scott. N'est-il donc pas probable que les horreurs du *Moine* (avec ses souvenirs de drames allemands), aient contribué à former le goût de Scott pour ces descriptions de bourreaux et de supplices ? Ajoutons cependant que les horreurs de Scott ne sont jamais si crues que celles de Lewis. Néanmoins il s'en souvient constamment. A la fin de son premier roman il décrit les prisonniers et la claie qui les porte au lieu d'exécution ; il y joint le portrait du bourreau (Voir *Waverley*, chap. 69). Au chapitre 35 de *Old Mortality* nous regardons travailler le bourreau qui met à la torture le ministre Macbriar parce qu'il ne veut pas trahir John Balfour de Burley.

Parmi les traces de la brutalité des Highlanders, mentionnons le sort cruel de la tribu appelée « les Enfants de la Brume ». Dalgetty aperçut les témoignages lugubres de leur triste destinée quand il approchait du château du marquis d'Argyle. Il y vit la potence qui portait des cadavres ; il vit ensuite un billot et une hache tachée de sang (Voir *Legend of Montrose*, chap. 12). Tous ceux qui ont lu *Quentin Durward* se rappellent facilement Trois Eschelles et Petit André et leur zèle professionnel, sans compter les autres horreurs éparpillées dans le livre.

Dans *Ivanhoë*, des esclaves venus de la Palestine agissent en bourreaux et apprêtent dans un cachot les instruments de torture dont la vue suffit à faire fléchir le Juif.

D'autres descriptions du bourreau se rencontrent dans le *Talisman* (chap. 17) et dans *Anne of Geierstein* (chap. 14). Dans ce roman-ci le bourreau demande qu'on l'anoblisse parce qu'il a décapité neuf gentilshommes et chacun d'un seul coup.

Les bohémiens et les brigands de Lewis et ceux des drames allemands ont probablement suggéré à Scott l'avantage qu'il y aurait à faire figurer dans ses romans des caractères aussi animés et aussi pittoresques. Imaginez-vous, si cela est possible, Guy Mannering dépourvu des contrebandiers et des bohémiens. Comment le Pirate pourrait-il se passer de pirates ? Et quelle perte pour Quentin Durward si les bohémiens manquaient !

L'influence de Maturin ne se distingue pas nettement de celle des autres auteurs de romans frénétiques. Sa part est probablement plus grande dans les passages où l'on parle de sorcellerie et où l'on prédit l'avenir.

Mais on pourrait croire que ces passages mêmes n'étaient que des reflets des études de Scott antiquaire, car il s'était toujours intéressé aux légendes du border (et depuis longtemps aussi les légendes allemandes le ravissaient). Les deux groupes de légendes contiennent assez de magie, de sorcellerie et de mystère, ce qui pourrait bien expliquer le courant sorcier ou magique qui se révèle fréquemment dans les *Waverley Novels*. Qu'il me soit néanmoins permis d'indiquer des scènes qui ressemblent étrangement, si elles sont fortuites, à des scènes de Maturin : à savoir celle de *Waverley* où le spectre gris prédit la mort de Vich Ian Vhor ; celle où la vieille Alice (dans *Bride of Lammermoor*) profère des prophéties ; et celle du chapitre 33 de ce roman où les amis invités à la noce sont pétrifiés par les cris perçants qui sortent de la chambre des mariés. Quand on enfonce la porte on trouve l'époux inanimé et baigné de sang.

Citons encore Wandering Willie qui, dans le chapitre 11 de *Redgauntlet*, raconte comment Steenie Steenson avait rendu visite au trépassé Redgauntlet et avait obtenu de lui le récépissé du loyer qu'il avait payé. Le récépissé ne peut être brûlé.

Dans ses *Vies des Romanciers*, Scott compare les méthodes de Mme Radcliffe à celles de Walpole au profit de ce dernier. Scott déclare sans ambages qu'il n'aime pas le surnaturel expliqué. Il préfère le surnaturel intransigeant. On peut donc s'étonner que Scott emploie si rarement la méthode de Walpole. Il s'en sert parfois, quand un de ses personnages raconte une légende ou qu'il écrit un conte pour échapper à l'ennui. Mais ce genre de surnaturel importe très rarement à l'intrigue de son roman.

Le meilleur exemple du surnaturel inexpliqué c'est la création de la Dame Blanche d'Avenel (Voir *The Monastery*). Elle se présente de temps en temps et parle en vers qui donnent des conseils ou des prédictions. A son gré elle devient visible ou s'évanouit ; à vrai dire, c'est un fantôme. Elle conduit Halbert dans une grotte où il prend dans les flammes un livre sacré. Ce fantôme peut rivaliser avec n'importe quel mystère du Château d'Otrante.

Dans *The Betrothed* le revenant de la Dame au doigt sanglant

rend visite à Eveline Berenger et lui prédit un sort qui s'accomplit. De tels exemples sont pourtant rares dans les romans de Scott : et encore pourraient-ils être des souvenirs de légendes, de ballades ou de ses recherches sur la démonologie et sur la sorcellerie.

Nous avons remarqué l'habitude de Mme Radcliffe de donner le ton de ses chapitres par des citations tirées de Shakespeare et de poètes à tendances romantiques. De telles citations, bien choisies, ajoutent du charme à un livre. Scott qui aimait si passionnément la poésie et qui récitait des stances si facilement, suivit cet exemple dans Guy Mannering en remplaçant les titres de chapitres qu'il avait employés dans *Waverley*, son premier roman, par de courts extraits pris principalement dans la littérature anglaise. A partir de son deuxième roman il préféra les épigraphes aux titres de chapitres. Ayant dévoré beaucoup plus de livres que Mme Radcliffe il présenta une plus grande variété d'auteurs. Or, sa mémoire même ne lui fournissant pas toujours des épigraphes convenables, il eut recours à une supercherie. Il composa des vers auxquels il ajouta les mots « Old Play » ou « Old Ballad ».

Mme Radcliffe et Lewis égayèrent souvent leurs compositions en prose en y intercalant des ballades et des poésies d'un goût romantique. Mme Radcliffe cita à l'occasion des poésies d'autrui. Scott fit de même en citant aussi des auteurs étrangers. Cependant, la plupart des poésies qu'on lit dans ses romans viennent de son fonds personnel. Le lecteur le moins attentif doit se rappeler avec plaisir quel nombre de stances exquises Scott écrivit pour ses romans. Or cette inspiration serait-elle venue aussitôt n'était l'exemple de Mme Radcliffe ? Et, sans l'exemple de celle-ci, est-ce que les héroïnes de Scott auraient si souvent chanté et joué du luth ?

Pour se livrer aux joies de la musique, ses héroïnes, à l'instar d'Adeline et d'Emily, choisissent des endroits romantiques ; des lacs au clair de la lune, des bois et des bosquets. Julia Mannering, Miss Wardour et Lucy Ashton, pour ne mentionner que trois de ses héroïnes, aiment aussi profondément que celles de Mme Radcliffe les promenades en pays romantiques et sont également disposées à admirer les beautés de la nature ou de s'inquiéter de quelque danger réel ou imaginaire. Scott a pu trouver

tout cela dans la vie, il est vrai, mais il avait, du moins dans la littérature, des modèles tout faits.

Scott, en effet, a l'habitude de préparer l'esprit du lecteur à une scène de terreur par une description préliminaire de paysage sauvage et imposant. Et puisqu'il décrit des endroits qu'il connaît bien, souvent ses descriptions n'ont pas le vague des paysages romantiques de Mme Radcliffe.

Il se sert aussi, mais plus rarement, des orages tant aimés des auteurs de romans terrifiants. L'emploi de ces orages a un but descriptif en même temps qu'il avance l'intrigue.

Ce n'est pas seulement parce qu'elles écrivent des vers, jouissent de la musique et de paysages romantiques et qu'elles s'alarment facilement que les héroïnes de Scott rappellent celles de Mme Radcliffe. Tantôt, quand nous les voyons pour la première fois, elles sont toutes souffreteuses ; tantôt nous voyons leur santé dépérir par suite d'un amour qu'elles se font un devoir de dompter. Moins elles sont robustes et plus elles sont sujettes à des terreurs insensées.

Bref, quant à leur caractère et quant à leur santé, bien des héroïnes de Scott sont de la même famille que les femmes de Mme Radcliffe. Admettons, bien sûr, la part du hasard dans ces ressemblances. N'y reste-t-il aussi la part des ancêtres littéraires ?

Scott nous présente par-ci par-là des héroïnes façonnées dans un tout autre moule, comme celles de *Waverley* et du *Heart of Midlothian*. Celles-ci sont des femmes connues de l'histoire ou des paysannes qu'il connaît bien.

Mais s'il a fait quelques études admirables de personnages féminins, toujours est-il que la plupart de ses héroïnes sont d'un type conventionnel et portent le cachet des héroïnes radcliffiennes.

Fréquemment la volonté d'un parent défend le mariage des amoureux et la fille obéissante dit à son cher ami qu'ils doivent se quitter pour toujours, ou quelque différence de rang ou de fortune rend impossible leur union, ou, enfin, quelque malentendu les sépare. Ils retrouvent à la longue le bonheur, car presque toujours l'obstacle est surmonté et la fille obéissante peut enfin épouser le jeune homme sans exciter la colère terrible d'un père ou d'un tuteur tyrannique.

Ces demoiselles ne se conduisent pas seulement comme Emily et Adeline, ou bien comme Isabella et Matilda du roman de Walpole, mais elles s'expriment aussi par des paroles semblables,

surtout quand elles sont émues par la surprise, la crainte ou le chagrin.

La même ressemblance se retrouve dans les conversations qui s'engagent entre l'héroïne et une autre femme.

Quand Scott écrivit le premier chapitre de *Waverley* il n'avait pas l'intention de se servir à maintes reprises de procédés qu'il critiquait alors assez rigoureusement. Dans ce chapitre il dit :

« Had I, for example, announced in my frontispiece, « Waverley, a Tale of other Days », must not every novel-reader have anticipated a castle scarce less than that of Udolpho, of which the eastern wing had long been uninhabited, and the keys either lost, or consigned to the care of some aged butler or housekeeper, whose trembling steps, about the middle of the second volume, were doomed to guide the hero, or heroine, to the ruinous precincts ? Would not the owl have shrieked and the cricket cried in my very title-page ? and could it have been possible for me, with a moderate attention to decorum, to introduce any scene more lively than might be produced by the jocularity of a clownish but faithful valet, or the garrulous narrative of the heroine's fille-de-chambre, when rehearsing the stories of blood and horror which she had heard in the servants' hall ?

Le lecteur enthousiasmé de Scott se rappellera sans difficulté des exemples, dans ses romans, de toutes les caractéristiques mentionnées ci-dessus.

On soupçonne parfois que Scott doute un peu de l'excellence des méthodes qu'il emploie et que, par conséquent, il rend sa scène burlesque. Il semble agir de la sorte dans le chapitre 28 de *Saint-Ronan's Well*, où la terreur panique de Mrs Dodds et de son armée de serviteurs et de servantes est digne de figurer dans un roman de Fielding.

Le jeune amoureux de Scott joue souvent un rôle pareil à celui de Valancourt et de Théodore. Il se conduit aussi comme s'il se réglait sur leur exemple.

On voit aussi chez Scott le caractère puissant et mélancolique dont les regards furieux font que les gens « ache to the very back bone » (Colonel Mannering) ; en quoi il ressemble à Montalt, à Montoni et à Schedoni.

Le Nain noir, le Maître de Ravenswood (voir *Bride of Lammermoor*) et Rashleigh (voir *Rob Roy*) sont des exemples de ce

type terrifiant et mystérieux qui se rencontre dans presque tous les romans frénétiques.

Ce n'est nullement mon intention, dans ce chapitre, d'insinuer une critique perfide de Scott. Ce sont des personnages vivants que les siens, et il connaît bien le cœur humain. Mais je tiens à indiquer, malgré sa grandeur et son originalité, la dette considérable qu'il a contractée envers ses devanciers anglais et allemands.

Cette dette se fait voir clairement dans son emploi de la terreur. Des conversations, des récits de légendes et de rumeurs populaires rendent ses personnages bien aptes à s'alarmer. Ils s'effraient même parfois sans cause. Les alarmes se produisent, pour la plupart, à la brune ou à la nuit close, et de préférence dans quelque endroit inhabité ou près de quelques ruines. Les grottes, les cryptes, les passages secrets, les trappes et les panneaux glissants sont des matériaux dont il se sert dans la construction de ses intrigues.

A l'ordinaire, la peur inspirée apparemment par des agents surnaturels est en vérité le résultat d'un tour qu'il explique conformément aux règles de Mme Radcliffe.

Scott a tant de qualités excellentes et qui manquent à Mme Radcliffe que le lecteur charmé est en danger d'oublier combien de fois celui-là, dans ses romans historiques, entre en concurrence avec elle.

Signalons quelques incidents qui sont dignes des romans frénétiques et qui font penser surtout à Mme Radcliffe. Au chapitre 27 de *Guy Mannering*, Brown anuité arrive avec difficulté à un bâtiment en ruines où un homme blessé est à l'agonie et veillé par une tzigane. Celle-ci le cache quand arrivent les complices de l'agonisant. De sa cachette il les regarde et les écoute. Quand ils sortent pour ensevelir le cadavre, il s'échappe.

Au chapitre 21 de l'*Antiquaire*, Edie Ochiltree et Lovel, cachés dans les ruines d'une église, font peur au baronnet et au scélérat Dousterswivel par leurs sternutations et par leurs cris aigus ; et au chapitre 25 l'Allemand, dans ces mêmes ruines, cette fois à minuit, est terrifié de nouveau par les expériences qu'il éprouve.

Plusieurs passages du *Black Dwarf* sont analogues et en particulier celui du chapitre 17 où le Nain empêche le mariage : « The clergyman opened his prayer-book and looked to Mr. Vere for the signal to commence the service. « Proceed », said the

latter. But a voice as if issuing from the tomb of his deceased wife, called in such loud and harsh accents as awakened every echo in the vaulted chapel, « Forbear ! » All were mute and motionless... »

Une scène pareille a lieu dans une église à l'entrevue de Kirkwall entre Cleveland et Minna (voir le chapitre 37 du *Pirate*).

Dalgetty et Ranald s'évadent d'un cachot du château d'Argyle (voir les chapitres 13 et 14 de la *Legend of Montrose*) au moyen d'un passage secret. Un ressort caché fait ouvrir la porte et le passage conduit à l'appartement du marquis.

Norna (voir *Le Pirate*) se sert de planches glissantes et de portes secrètes pour rendre plus éclatante sa renommée de sorcière. Elle a des passages secrets dans sa demeure desquels, elle et son nain difforme, savent profiter.

Une voix mystérieuse parle à Julian, la nuit dans un cachot (voir le chapitre 35 de *Peveril of the Peak*) ; la nuit suivante la même voix l'entretient longtemps. Vers la fin du roman on explique de quelle manière Fenella avait pu entrer dans le cachot de Julian. D'autres incidents semblables se trouvent dans cette histoire.

L'ermite conduit sir Kenneth (voir *Le Talisman*, chap. 4) au moyen de portes et de passages secrets dans une chapelle magnifique. Au chapitre 8 nous lisons l'explication de la vision qu'il y aperçoit.

The Tapestried Chamber est un conte d'une vingtaine de pages qui pourrait se souscrire du nom de Mme Radcliffe tant il est imbu de peur surnaturelle.

My Aunt Margaret's Mirror, d'une quarantaine de pages, est rempli des mêmes tours radcliffiens, et modifié peut-être, de la magie de quelques passages du *Moine* et de la littérature allemande.

Dans *Woodstock* se rencontrent probablement les meilleurs exemples des tours littéraires déjà employés par Walpole et surtout par Mme Radcliffe. Des portes se ferment violemment sans intervention humaine, ce semble ; des bruits étranges se font entendre, les uns forts comme la foudre ; des lits s'ébranlent ; une porte résiste aux efforts de l'ouvrir et puis, s'ouvrant subitement, laisse entrer un courant d'air qui éteint la chandelle. Everard entend une voix dont les conseils sont à peu près des

menaces. Bientôt après il se trouve en péril de mort. Parfois on écoute des mélodies mystérieuses et des voix avertissent Everard de quitter Woodstock. Le ministre Holdenough (chap. 17) croit voir le spectre de son ami de jeunesse, d'abord dans un miroir et ensuite se glissant lentement vers la porte. Il croyait depuis longtemps cet ami mort et lui-même en partie responsable de la catastrophe. Encore au chapitre 22 nous voyons les passages et les appartements secrets et le roi Charles qui s'y cache. A la fin du chapitre 29 nous apprenons comment le docteur Rochecliffe avait chassé de Woodstock les agents du Commonwealth à l'aide de Tomkins, Joceline et Phœbe.

Enfin, au chapitre 34, tous les secrets sont dévoilés. Cromwell lui-même prend la direction des découvertes. On y lit que : « There were stairs, which were ascended merely, as it seemed, for the purpose of descending again — passages which, after turning and winding for a considerable way, returned to the place where they set out — there were trap-doors and hatchways, panels and portcullises. Although Oliver was assisted..... the most serious obstacles to their progress occurred in the shape of strong doors, party walls and iron-grates — so that the party blundered on in the dark, uncertain whether they were not going farther from, rather than approaching, the extremity of the labyrinth. They were obliged to send for mechanics with sledge-hammers and other instruments, to force one or two of those doors, which resisted all other means of undoing them..... His acute and observing eye detected, with a sneering smile, the cordage and machinery by which the bed of poor Desborough had been inverted, and several remains of the various disguises, as well as private modes of access, by which Desborough. Bletson, and Harrison, had been previously imposed upon. »

A la longue, le fugitif aux abois se rend. Au grand désappointement de Cromwell c'est Albert Lee et non pas Charles Stuart.

Les trucs terrifiants si nombreux dans *Woodstock* réapparaissent dans *Anne of Geierstein*. Arthur (chap. 10) est ébahi jusqu'à rester immobile quand il aperçoit la forme spectrale d'Anne pendant qu'il est de faction. Au chapitre 15, nous voyons Arthur au cachot où il attend à tout moment l'arrivée de ses assassins. Une forme qui ressemble à Anne, accompagnée d'une forme noire,

le débarrasse de ses liens. La forme noire le conduit par les corridors usuels hors de sa prison.

Le père d'Arthur (chap. 20) sent trembler sous lui son lit, lequel descend au moyen de cordes et de poulies dans des appartements souterrains où il assiste à des cérémonies étranges. On procède contre lui et il échappe à peine à une condamnation à mort.

Dans son dernier roman *Castle Dangerous*, Scott a encore recours à ces trucs théâtraux et Ursula s'évade, avec Augusta, de sa cellule en ouvrant une porte secrète qui donne accès à des passages tortueux.

Scott, antiquaire, s'intéressa de bonne heure à toutes les histoires de magie, de miracles, de superstitions et de croyances populaires. Quand on lit ses *Letters on Demonology and Witchcraft* on est étonné que ses connaissances soient si étendues et si profondes encore dans cette branche de l'histoire du moyen âge.

Les recherches qu'a faites Scott dans les sciences cabalistiques grossissent le courant qui le fait cingler vers le pays, non pas de tendre, mais de mystère et de terreur.

Or, s'il puise ses incidents et ses méthodes frénétiques dans ses souvenirs presque illimités des ballades du border, des ballades et tragédies allemandes et dans ses souvenirs également remarquables des superstitions et croyances du moyen âge, il faut admettre pourtant qu'il avait la mémoire si bonne qu'il n'aurait pu reproduire les incidents qui se trouvaient déjà tout faits dans les romans de Mme Radcliffe, de Maturin et d'autrui, romans qu'il connaissait bien, sans se rendre compte de la ressemblance. C'est à ce titre-là que j'ose appeler Scott imitateur des auteurs frénétiques. Continuateur de leur œuvre, il l'est incontestablement.

Son premier succès en France ne dépend-il pas un peu de ce qu'il est continuateur d'œuvre frénétique ? En revanche, le succès du roman historique n'a pas nui au roman noir. Pour peu qu'on consulte Pigoreau (*Petite Bibliographie Biographico-Romancière*, Paris 1821) on verra que longtemps le roman historique français s'appuie sur le succès plus facile du roman frénétique.

En conclusion, qu'il me soit permis de payer mon tribut à sir Walter Scott, en citant un passage de sa biographie, écrite

par Lockhart. Peu d'entre ses imitateurs méritent des louanges aussi chaleureuses :

« The race that grew up under the influence of that intellect can hardly be expected to appreciate fully their own obligations to it : and yet if we consider what were the tendencies of the minds and works that, but for his, must have been unrivalled in the power and opportunity to mould young ideas, we may picture to ourselves in some measure the magnitude of the debt we owe to a perpetual succession, through thirty years, of publications unapproached in charm, and all instilling a high and healthy code ; a bracing, invigorating spirit ; a contempt of mean passions, whether vindictive or voluptuous ; humane charity, as distinct from moral laxity as from unsympathising austerity ; sagacity too deep for cyniscism, and tenderness never degenerating into sentimentality ; animated throughout in thought, opinion, feeling and style, by one and the same pure principle — a pith and savour of manhood ; appealing to whatever is good and loyal in our natures, and rebuking whatever is low and selfish. »

La bonne opinion qu'avait Pigoreau, en août 1825, des romans anglais, est donc, elle aussi, un témoignage inconscient de l'intégrité de Scott. Voici ce qu'a écrit Pigoreau dans son dixième supplément : « Imitons nos voisins d'outre-mer, soyons chastes et réservés dans nos romans, car je pourrais à peine citer en ce genre deux ouvrages libres, sortis des presses de la capitale de l'Angleterre. »

CHAPITRE III

Le Brigandage.

Sans remonter bien loin dans l'histoire européenne, je veux indiquer une source où la littérature romantique a largement puisé.

Les légendes populaires de contrebandiers ont bien laissé leurs traces dans l'œuvre de Mme Radcliffe et dans l'œuvre de W. Scott. Si ces auteurs ont inventé les histoires de contrebandiers dont ils ont enjolivé leurs romans, il faut admettre que leurs inventions mêmes donnent une impression fidèle d'incidents historiques.

Sur le continent européen il n'y avait pas seulement des contrebandiers mais il y avait aussi des brigands. A l'époque de la Révolution les brigands de l'est et du centre de la France inspirèrent une terreur très vive. Les juges n'eurent pas toujours le courage de condamner les brigands qu'on avait capturés. On donna avec raison le nom de chauffeurs aux brigands qui ravagèrent le centre et l'ouest de la France de 1795 à 1803 puisqu'ils faisaient irruption la nuit dans des fermes et des maisons isolées « garrottaient leurs victimes et leur brûlaient la plante des pieds devant un grand feu pour les contraindre à révéler le lieu où elles avaient caché leur argent ou leurs bijoux ». Leurs bandes se composaient de malfaiteurs de toute espèce qui n'avaient honte de commettre aucun crime. C'est seulement sous le Consulat qu'on put délivrer la France de ce cauchemar effrayant.

A la même époque Jean Buckler dit Schinderhannes (c'est-à-dire l'Ecorcheur) organisa des bandits qui se firent également redouter sur les rives du Rhin. Par leur brutalité ils méritèrent le nom de garrotteurs ou chauffeurs sous lequel on les connut. Pendant sa vie aventureuse, Schinderhannes fut deux fois emprisonné. Il s'évada deux fois et longtemps les autorités française et allemande ne réussirent pas à le reprendre. « Arrêté en 1802 sans être reconnu sous son costume de charretier, il s'engagea pour échapper à toute enquête sur sa personne à un recruteur autrichien et fut envoyé au dépôt de Limbourg. Ce fut là seule-

ment qu'il fut reconnu. » (Larousse). On le livra aux Français et il eut beau essayer d'obtenir sa grâce. On l'exécuta et, avec lui, dix-neuf de ses bandits, en 1803.

Ne passons pas sous silence les Compagnies de Jéhu, bandes d'égorgeurs royalistes de la réaction thermidorienne qui exercèrent de sanglantes représailles contre les républicains. Charles Nodier a fait de leurs activités un roman bien intéressant dans les chapitres V et VI du premier tome de ses *Souvenirs de la Révolution et de l'Empire*. Il semble souhaiter qu'un Victor Hugo en fasse le sujet d'un beau roman : « Dans ces réminiscences, dit-il, amassées sans ordre et traduites sans méthodes, je ne me suis certainement avisé d'aucun système de composition ; mais quel tableau, grand Dieu ! pour ces grands écrivains qui sont de grands peintres, un Walter Scott, un Victor Hugo, un Alfred de Vigny... » (*op. cit.*, pp. 116-117 de l'édition Charpentier). « ... je rattacherai encore à ce sujet quelques souvenirs qu'il réveille dans ma pensée, et qui, à défaut d'une page curieuse pour la galerie de l'histoire, peuvent fournir, si je ne me trompe, quelques scènes au drame ou au roman. On sait que j'ai plutôt en vue cet objet-là que tout autre... » (p. 127).

Et son explication du motif de leurs crimes est fort intéressante et recèle une part de vérité : « c'était une monomanie endémique, un besoin de furt et d'égorgement éclos sous les ailes des harpies révolutionnaires, un appétit de larcin aiguisé par les confiscations, une soif de sang enflammée par la vue du sang. C'était la frénésie d'une génération nourrie comme Achille de la moelle des bêtes féroces, et qui n'avait plus de types et d'idéalités devant elle que les brigands de Schiller et les francs-juges du moyen âge. C'était l'âpre et irrésistible nécessité de recommencer la société par le crime, comme elle avait fini. » (*op. cit.*, p. 128).

Bien plus tard un autre romantique a fait le roman de longue haleine souhaité par Nodier. Je veux dire Alexandre Dumas qui publia ses *Compagnons de Jéhu*, en 1861.

Pendant l'Empire il n'y avait pas de vrai brigandage en France, car les hommes qui se réfugièrent dans les bois étaient pour la plupart des déserteurs qui préféraient la vie sauvage des bois à la conscription.

Si Napoléon fit disparaître le brigandage de la France, il eut plus de difficulté à le déraciner dans son empire toujours gran-

dissant. On dirait avec justesse que ses conquêtes occasionnèrent l'activité des brigands dans l'Empire. Le brigandage est souvent une espèce de patriotisme ou du moins d'opposition aux tyrans. Quand un gouvernement n'est pas assez fort pendant des bouleversements politiques, ou que la police n'est pas assez bien organisée, on est sûr d'être harcelé par des brigands pour peu que les contrées leur soient favorables. C'est ainsi que Michel Pezza quittant son emploi industriel se fit brigand. Devenu vite chef de brigands il se fit connaître sous le nom de *Fra Diavolo*. Il fut le fléau des Calabres et on riposta par mettre sa tête à prix. Mais on lui pardonna quand il voulut diriger sa bande contre les Français. Il reçut même un brevet de colonel. Il fut très cruel envers les Français qui le poursuivirent d'une haine mortelle. Quand Bonaparte fit la conquête du royaume de Naples, Fra Diavolo ne cessa pas de susciter des difficultés. Enfin il tomba entre les mains des Français exaspérés qui le firent pendre en félon et brigand.

En Espagne, Juan-Martin Diaz dit *El Empecinado* se signala également par des guérillas contre les Français de 1808 à 1814. Sa renommée n'est pas flétrie par les excès qu'on peut reprocher à beaucoup de chefs fanatiques. Il lutta avec intelligence et audace pour reconquérir la liberté de sa patrie. Sa vie ne fut pas heureuse sous Ferdinand VII. Il se distingua sous la révolution de 1820, mais à la honte de l'Espagne il mourut en 1823, victime de la haine des moines et du gouvernement de la restauration.

Point n'est besoin de parler en détail des bandes nombreuses de brigands en Grèce, en Turquie et autre part. Les romantiques connaissaient bien les histoires récentes de brigands et s'ils ne sont pas restés sous la terreur des bandits ils se sont servis allégrement de ces personnages pittoresques. En 1830, Victor Hugo a même fait d'un brigand le héros de son grand drame Hernani. Un mois plus tôt Scribe avait tiré de l'histoire de Michel Pezza le sujet de son opéra comique Fra Diavolo. Les brigands se rencontraient depuis longtemps dans la littérature romantique. Ce sont, bien entendu, les auteurs du genre noir qui ont fait la plus grande consommation de bandits. Le romancier qui exploite des châteaux et des souterrains terrifiants héberge libéralement quelques brigands. Les auteurs frénétiques font figurer les brigands dans leurs romans d'autant plus volontiers que le brigand a droit de cité, depuis bien des années dans la littérature européenne.

Le drame de Schiller, Les Brigands (1782), fut traduit en français, en 1785. La Martelière en tira un mélodrame en 1792 « Robert chef de brigands. » « Abellino, le grand bandit » (1794), roman adapté au théâtre par Zschokke lui-même fut aussi traduit en français en 1799. A cette date-ci on jugea le drame de Schiller si universellement connu qu'on ne le fit pas figurer dans la traduction française de ses drames.

Voici en raccourci l'intrigue des Brigands de Schiller.

Le héros, Charles Moor, est un malheureux calomnié par son frère Frantz et maudit en conséquence par son père. Il se fait avec regret chef de brigands. Il réprime avec sévérité les pires excès de ses hommes. Son pouvoir augmente et ses succès se multiplient ; toutefois il reste triste et repentant. Frantz maltraite son père ; mais il a beau faire sa cour à Amalie car elle veut rester toujours fidèle à Charles. Informé enfin des crimes de Frantz, Charles vient le surprendre dans son château, Frantz se tue et son père meurt. Amalie ne veut plus quitter Charles. Lui, pourtant, est lié aux bandits par ses serments. Elle demande que Charles la tue. A la longue il cède à sa requête. Alors il quitte les brigands pour se livrer à la justice. Il se fait livrer par le père de onze enfants qui a grand besoin de l'argent, prix de la tête de Charles. C'est le dernier trait de la grandeur et de la douceur du chef de brigands.

Je donnerai un résumé plus détaillé du drame moins bien connu de Zschokke — Abellino.

Flodoardô est un jeune homme très assidu au service de la République de Venise. La fortune lui a joué de mauvais tours et par suite de complots exécrables il a perdu son héritage et a même tremblé pour sa vie. Il aime profondément Rosomonda, nièce du Doge. Il sait bien que quelque prouesse extraordinaire faite dans l'intérêt de Venise pourra seule faire accepter sa cour, car le Doge préfère naturellement le rang et l'argent.

Flodoardo pour se venger de ses ennemis et pour plaire au Doge mène une vie double. Il s'est fait brigand sous le nom d'Abellino. Des nobles de Venise qui complotaient contre le Doge, employaient des brigands pour se débarrasser des personnes — hommes ou femmes — qui leur déplaisaient. Abellino tue le chef des brigands et redevenu Flodoardo il saisit tous les brigands et les livre à la justice.

Il se présente, sous le masque d'Abellino, aux ennemis de la

République et entreprend de tuer des amis et conseillers du Doge. Il les fait disparaître et on croit que le fameux Abellino les a tués.

Le Doge enfin consent à donner sa nièce à Flodoardo s'il peut s'emparer d'Abellino, vif ou mort, dans vingt-quatre heures ; car ce brigand est le fléau de la cité.

A l'heure dite Flodoardo apparaît, fait répéter en public la promesse du Doge, puis révèle son double personnage et raconte son histoire. Il avait déjà fait saisir les hommes employés par les nobles qui complotaient contre l'Etat. Devant le Doge il les démasque et les confond en ramenant les nobles, sains et saufs, qu'ils avaient voulu faire assassiner par Abellino. Le chef des traîtres se tue. Enfin le Doge reconnaît les grands services que lui a rendus Flodoardo. Le Doge embrasse Flodoardo et permet le mariage entre lui et Rosamonda.

On comprend que la popularité de Byron a fait durer encore plus longtemps la vogue des histoires de brigands. Ses poèmes — The Giaour, Lara, The Corsair, The Bride of Abydos — sont des romans ou portraits de brigands. Ses brigands ont la noblesse de Charles Moor avec la fatalité et les vices de quelques tyrans des romans de Mme Radcliffe.

A la fin de cette esquisse du brigandage il convient d'appuyer sur l'étroite liaison qu'il y a entre les romans noirs et les aventures de brigands historiques. L'influence de la littérature frénétique anglaise et l'influence du brigandage des drames allemands se confondent avec l'influence du vrai brigandage historique.

En octobre 1821 Pigoreau témoigne du succès de Mme Radcliffe en France. D'après lui le brigandage a la place d'honneur parmi les éléments qui composent les romans noirs actuellement en vogue. « On a bercé notre enfance avec les contes de la mère L'oie ; arrivés à la maturité de l'âge, nous sommes de grands enfants que l'on berce avec des contes d'un genre à peu près semblable. Contes de brigands, de cavernes, de souterrains, de revenants... »

Je rappelle aussi que Scott a écrit le *Pirate* et que ses imitateurs en France ont écrit beaucoup d'histoires de brigands ou de pirates qui revendiquent le titre de romans historiques. Maturin a fait aussi son drame *Bertram* qui n'est, en somme, que l'histoire d'un bandit.

CHAPITRE IV

Le théâtre révolutionnaire et le mélodrame.

Quand les théâtres se trouvèrent affranchis du joug de la censure en 1791, ils ne tardèrent pas à représenter des pièces d'un genre nouveau. Les nombreuses pièces politiques n'intéressent aujourd'hui que l'historien politique. Une forme cependant du théâtre révolutionnaire se lie intimement aux œuvres que nous étudions dans ce livre. C'est le théâtre qu'on appelle monacal. Tout bon républicain avait sa raison de haïr le catholicisme. La suppression des vœux monacaux votée par l'Assemblée Constituante en 1790 sembla indiquer aux théâtres une riche source de pièces populaires. Mais la première impulsion était déjà donnée. « En 1789, tout Paris s'apitoie sur les infortunes d'une jeune fille qui, enfermée malgré elle au couvent d'Argenteuil, a demandé l'annulation de ses vœux, et, sur les conclusions d'Héraut de Séchelles, alors avocat général, droit vient d'être fait à sa requête. » C'est M. Maurice Albert qui a écrit ces mots dans *Les Théâtres des Boulevards* 1789-1848, Paris 1902. Il démontre comment tous les auteurs saisissent avec ardeur cette belle occasion de dévoiler les horreurs et les crimes des monastères et couvents. Il rappelle aussi le fait intéressant que le succès de ces pièces fut si grand qu'on se garda d'abandonner un sujet de drame si profitable bien après l'abolition des vœux et l'ouverture des couvents. M. Edmond Estève (*Etudes de Littérature Préromantique*, Paris 1923) fait de ces pièces deux catégories : les pièces bouffonnes et les pièces pathétiques, ou les comédies et les drames. Dans les premières on n'est pas toujours hostile au clergé et on dépeint quelquefois des ecclésiastiques vertueux et le curé patriote. Mais ces comédies sont souvent grossières, comme, par exemple, le *Mari directeur* où il y a des danses impudiques de moines et de nonnes dont les propos sont très libertins. A la fin de 1793, dit M. Albert, on était arrivé « au dernier degré de la licence, de l'ignominie et de la bêtise. » Il me semble que cette licence a enhardi quelques années plus tard les auteurs immodestes de romans frénétiques en France. Ceux-ci, à leur tour, ont

probablement servi d'exemple aux auteurs de romans feuilletons après 1830.

Revenons aux drames monacaux. Le thème d'une jeune fille condamnée à contre gré à entrer au couvent remplit cinq drames entre 1790 et 1796. Je ne m'arrête qu'à un seul d'entre ces drames, celui que fit représenter, le 29 mars 1791, à la Comédie Française, l'acteur Boutet dit Monvel. Cette pièce, *Les Victimes cloîtrées*, passionnément applaudie, alla jusqu'à la 80e représentation. Ce qui la distingue des quatre autres pièces monacales, c'est qu'on n'y voit pas seulement la victime mais que le bourreau y a son rôle aussi. Ce bourreau, prêtre rusé et pervers, c'est le P. Laurent. Il a tant d'empire sur Mme de Saint-Alban qu'il obtient qu'on congédie le jeune Dorval et qu'on envoie Eugénie Saint-Alban dans un couvent pour qu'elle y oublie Dorval. Le prêtre pourtant est épris d'elle et ne veut pas longtemps respecter sa personne. Dorval, trompé par le bruit de la mort d'Eugénie, entre au monastère voisin du couvent. Dorval, désillusionné et incontinent incarcéré par le prêtre, défonce le mur de son cachot et entre dans un autre. C'est celui où est emprisonnée Eugénie. Juste à ce moment arrive un bon prêtre avec des officiers municipaux, car il avait deviné et déjoué les machinations du P. Laurent. Dorval et Eugénie regagnent ainsi leur liberté et se rendent mutuellement heureux. Ce moine Laurent, d'une forte intelligence et d'une volonté qui ne recule devant aucun crime, est vraiment effrayant.

Ce qui rehausse l'intérêt littéraire du théâtre monacal c'est que dans les romans noirs de l'Angleterre on retrouve la jeune fille persécutée et le tyran (quelquefois prêtre) rusé et terrible. Une partie du succès du roman noir en France ne vient-elle pas de cette ressemblance avec le sujet du drame monacal ? J'ai donné au premier chapitre de ce livre assez de détails pour qu'on comprenne à l'heure qu'il est que l'influence du roman frénétique anglais et l'influence du drame monacal français se soient confondues.

Le tyran, on le voit déjà, et la jeune fille opprimée dans le Château d'Otrante. Les deux rôles réapparaissent dans tous les romans noirs. Le tyran est prêtre dans le *Moine* de Lewis et dans l'*Italien* de Mme Radcliffe.

M. Estève dit qu'il est certain que Lewis connaissait la pièce de Monvel et qu'il l'avait très probablement vu jouer à Paris en

1791. Il est d'autant plus porté à le croire parce que « en Angleterre, dit-il, à la fin du XVIII[e] siècle, toutes ces histoires de vœux forcés de nonnes séquestrées, de moines fornicateurs et criminels n'avaient ni fondement dans la réalité des mœurs, ni racines dans la tradition littéraire et ne pouvaient être qu'une importation de l'étranger. « Je ne nie pas que Lewis ait connu avant 1795 — date de son *Moine* — la pièce de Monvel. Je dis pourtant que le raisonnement de M. Estève n'est pas juste. Il ne connaît pas assez bien l'esprit protestant anglais, défaut du reste pardonnable. Il faut dire pourtant que les jeunes protestants anglais — du moins jusqu'en 1900 environ — ont toujours été élevés dans l'horreur de la tyrannie catholique et de l'astuce des prêtres romains surtout quand ces prêtres étaient jésuites. Après la Bible, le livre longtemps le plus universellement lu en Angleterre était *Foxe's Book of Martyrs*, si ce n'était pas *Bunyan's Pilgrim's Progress* ». Et quand on n'a plus autant lu *Foxe's Book of Martyrs* on l'a remplacé par quelques *Tales for Young Protestants* où on préconisait la foi courageuse des martyrs du temps de la « sanglante » reine Marie. Lewis donc aurait bien pu écrire son *Moine* sans connaître *Les Victimes cloîtrées* de Monvel. Cette question est toutefois sans grande importance. Ce qui compte c'est que la pièce monacale a joint son influence à celle du roman noir venu de l'Angleterre. Il sera donc difficile ou impossible de séparer les deux influences sur la littérature romantique en France.

M. Estève a bien fait voir comment, après la Restauration, l'opposition libérale excitée par le pouvoir du clergé en politique a rendu familier le tableau de prêtres sensuels et puissants comme le P. Laurent et Ambrosio.

On jouait les pièces anticléricales aux grands théâtres plutôt qu'aux théâtres des boulevards. Aux petits théâtres on se plaisait généralement à mettre sur la scène le bon curé de campagne. Mais déjà le mélodrame naît. A partir de 1795, dit M. Albert, on joue à l'Ambigu-Comique des drames bien sombres et bien pathétiques, tels que le Diable ou la Bohémienne, la Fausse Mère ou une Faute de l'Amour, la Forêt périlleuse ou les Brigands de la Calabre. Il y a autre chose encore — des féeries, des pantomimes et des imitations d'œuvres anglaises et allemandes — par exemple le Château des Apennins ou le Fantôme vivant imité du roman de Mme Radcliffe.

C'est à ce même Ambigu-Comique que Guilbert de Pixérécourt se vit joué le 16 septembre 1797 pour la première fois. La pièce « les Petits Auvergnats », comédie jouée soixante-treize fois à Paris, ne fut pas un de ses grands succès. Pendant les trois années suivantes il donna un assez grand nombre de pièces de fortune inégale. Il put se croire à l'apogée de la gloire théâtrale quand il vit l'enthousiasme excité par *Cœlina* ou l'Enfant du Mystère représentée pour la première fois le 21 septembre 1800. Quand on apprend que les représentations de cette pièce sont au nombre de 1500 on n'est plus surpris qu'un très grand nombre de filles de familles bourgeoises aient reçu le prénom de Cœlina.

A partir du 21 septembre 1800 le mélodrame est bien établi et ne craint pas la concurrence des pièces classiques. Le mélodrame a triomphé, d'après M. Paul Ginisty, pendant trente ans et « le Paris tout entier du Consulat, de l'Empire, de la Restauration et même de Louis-Philippe » en raffola. Les recherches de M. Albert nous fournissent aussi des renseignements précieux. De 1815 à 1830, « sans compter les très nombreuses pièces classées aux répertoires et souvent reprises, 369 comédies, 280 mélodrames, 200 opéras-comiques et 1300 vaudevilles furent joués sur les différents théâtres. Et pour lutter contre ces gros bataillons des œuvres populaires, les représentants de la grande tradition classique ne mettaient en ligne que 72 tragédies. »

Parmi toutes ces pièces les mélodrames ont probablement le plus modifié l'évolution littéraire à l'époque romantique.

L'espace me manque pour examiner en détail même les plus populaires des mélodrames. Je tâcherai seulement de résumer leur rôle important dans l'évolution romantique.

D'abord l'intrigue du mélodrame est attendrissante. Le mouvement est continuel et les péripéties pullulantes empêchent l'attention des assistants de faiblir. On accentue les situations dramatiques par la musique. Le style emphatique vise le même but. Les grands maîtres du mélodrame, Pixérécourt, Caigniez et Cuvelier de Trye — surtout le premier — possèdent l'art de bien construire les pièces. Ils se servent toujours de sentiments romanesques et leur mise en scène est admirable. Ils savent aussi profiter adroitement des trucs et des décors pour charmer, émouvoir et éblouir le public. L'imagination est partout.

Le mélodrame apporta ainsi la liberté à la scène et secoua les vieilles règles étroites. Le drame romantique profita de ces

services tout en méprisant le théâtre populaire. Le dédain du romantisme peut être tracé à ce que son drame était essentiellement « fatal » tandis que le mélodrame était surtout moral.

Enfin, tous ceux qui étudieront le mélodrame du commencement du XIXe siècle seront, je crois, d'accord avec Nodier qui, en 1841, dans l'introduction au Théâtre Choisi de G. de Pixérécourt, s'exprima ainsi : « La tragédie et le drame de la nouvelle école (l'école romantique) ne sont guère autre chose que des mélodrames relevés de la pompe artificielle du lyrisme. » M. Maurice Albert dans son étude sur le théâtre des boulevards n'a mentionné le jugement de Nodier que pour le corroborer. M. Jules Marsan (voir *La Bataille Romantique*, p. 158) mentionne avec le mélodrame les scènes historiques. Or, il faut dire qu'il y en avait déjà, de ces scènes historiques, dans le mélodrame. Le mélodrame n'est pas difficile sur le choix de situations. Il les cherche dans n'importe quel lieu. C'est ainsi qu'on met bientôt et souvent à contribution les romans noirs d'Outre-Manche. Pixérécourt même suit le courant « historique » et cherche à attifer ses pièces de déguisements historiques.

M. Ginisty (voir *Le Mélodrame*) a indiqué une autre caractéristique du mélodrame en 1797 environ. Loaisel-Tréogate entre autres pères du mélodrame s'est plu à mettre sur la scène des brigands. Là-dessus, M. Ginisty s'émerveille de la « grande consommation de brigands » dans le roman et au théâtre d'alors. Y a-t-il vraiment lieu de s'étonner ? Le brigandage était un fait actuel et bien réel. Il était donc naturel qu'on s'en servît pour accentuer le tragique, le pathétique, le mouvement et la couleur des pièces populaires.

Je donnerai en conclusion deux résumés de mélodrames pour que le lecteur se rende compte de l'intrigue de ces pièces si longtemps populaires.

Cœlina (1800) de Pixérécourt :

Cœlina, nièce de M. Dufour, vit avec lui et inspire une tendre passion au fils Stéphany. M. Dufour se fait scrupule de favoriser leur mariage parce qu'elle est riche. Un M. Truguelin vient la demander en mariage pour son fils. Truguelin avait autrefois attaqué et grièvement blessé un nommé Francisque et lui avait fait couper la langue. M. Dufour donne asile à Francisque depuis ce jour et le pauvre muet reconnaît Truguelin quand celui-ci vient chez M. Dufour. Cœlina surprend une conversation entre

Truguelin et son domestique Germain et elle peut prévenir un nouveau crime. M. Dufour chasse de chez lui ces assassins et consent à l'union des deux amoureux. Truguelin empêche cette union car il envoie à M. Dufour un document qui prouve que Cœlina n'est pas sa nièce mais la fille d'Isoline Truguelin et de Francisque. Celui-ci doit quitter la maison Dufour et errer avec sa fille Cœlina sur les chemins.

Or, quelqu'un avait reconnu dans Truguelin et son domestique les scélérats qui avaient maltraité Francisque.

Truguelin, Francisque et Cœlina cherchent asile tous les trois au même moulin. Truguelin essaie de tuer Francisque mais le bruit de son pistolet fait arriver les archers qui le cherchaient. Dufour et d'autres arrivent au moulin où l'on apprend enfin qu'Isoline Truguelin, déjà mariée à Francisque, fut contrainte par son frère à épouser le frère de M. Dufour. Francisque, ayant perdu sa femme, ne voulut pas perdre sa fille, ce qui explique la haine de Truguelin qui convoitait la fortune de Cœlina. La fin de la pièce est toute heureuse.

La Pie Voleuse de Caigniez et d'Aubigny (1815) :

Une pie vole un couvert d'argent. Annette, la servante du fermier est accusée du vol par le Bailli. Il se venge ainsi de la belle jeune fille qui ne s'est pas laissé séduire. Richard, fils de Gervais, aime Annette mais ne peut pas prouver qu'elle est innocente. Annette a vendu à un Juif un couvert d'argent qui était bien à elle. C'est ainsi qu'elle a pu fournir une petite somme à son père, déserteur de l'armée par suite d'une petite affaire malencontreuse. Déguisé, il était venu à la ferme lui raconter son malheur et son danger. Elle n'ose donc expliquer la vente du couvert par crainte de trahir son père. Elle est condamnée à mort. Heureusement le serviteur Blaisot surprend la pie en flagrant délit, c'est-à-dire en train d'emporter une pièce d'argent. Il monte au clocher de l'église et y retrouve le couvert volé. En même temps un camarade du régiment apporte la grâce du père et tout finit bien.

CHAPITRE V

Le Vicomte d'Arlincourt (1789-1856).

C'est un dicton rebattu que les plus grands auteurs tiennent de leur époque et de leurs devanciers littéraires.

Il faut donc, pour bien comprendre le génie et l'évolution littéraire d'un auteur, connaître l'histoire de son siècle, les réputations littéraires contemporaines et chercher dans ses lectures les idées et les pages qui l'ont le plus vivement impressionné.

Que le lecteur, alors, ne me garde pas rancune de ressusciter dans cette étude le vicomte d'Arlincourt, romancier dont la réputation littéraire pendant quelques années fut plus grande que celle d'aucun autre auteur. C'est le *Solitaire* qui lui valut ce succès, succès renouvelé par le *Rénégat* et d'autres ouvrages.

Celui qui ne connaît pas les œuvres du vicomte d'Arlincourt s'étonnera peut-être de l'importance que j'attache à un romancier longtemps démodé. Pour me justifier, je n'ai qu'à citer quelques jugements de ses contemporains. *Le Figaro* du 9 septembre 1858 dit : « Son premier livre, le *Solitaire*, fit une révolution dans la littérature et dans le monde. On se l'arracha ; *jamais*, entendez-vous, ... *jamais*, ni M. de Lamartine, ni Hugo, ni Dumas, n'obtinrent un succès pareil. Il eut en fort peu de temps 27 éditions. Il fut traduit dans toutes les langues ; la mode s'en empara : tout fut au Solitaire et le nom en est resté à une couleur... On en fit des tableaux, des gravures, des chansons. La cour vint confirmer ce triomphe... »

Pigoreau, en 1821, rend un témoignage semblable : « Par un succès dont nous n'avons vu d'exemple de nos jours, le *Solitaire*, publié il y a à peine quatre mois, est déjà à sa cinquième édition ; on le traduit dans toutes les langues ; de toutes parts on le met en scène sur nos théâtres. » (*Bibliographie Biographico-Romancière*, p. 143).

J.-M. Quérard, dans la *France Littéraire*, 1827, nous informe que « les romans du vicomte d'Arlincourt ont obtenu beaucoup plus d'honneur que bien de nos bons romans ; tous ont été traduits dans presque toutes les langues européennes. Le *Solitaire*, entre

autres, l'a été en allemand 1821, en anglais 1821, en danois 1823, en espagnol 1823, en hollandais 1821, en italien 1821, en polonais 1823, en portugais 1824, en russe 1824 et en suédois 1823 !!! »

Un tel succès a dû laisser ses traces dans la littérature romantique. Nous en noterons ailleurs quelques-unes.

Comment d'Arlincourt fit-il révolution dans la littérature ? C'est en employant un style nouveau et aussi, d'après l'article du *Figaro*, en s'inspirant des romans de son époque, des anciens fabliaux, des ouvrages de M. de Chateaubriand, des poèmes de lord Byron et même un peu de Walter Scott. Moi-même je dirais que les auteurs qui lui ont été les plus utiles sont dans l'ordre d'importance, Chateaubriand, Byron, Ossian, les romanciers frénétiques et Scott. Scott pourtant tient une place plus importante dans les derniers ouvrages du vicomte d'Arlincourt.

Je crois que Mme Ancelot (*Les Salons de Paris, Foyers Eteints*, Paris 1858) insiste un peu trop sur l'imitation de Chateaubriand. Elle s'obstine à ne voir autre chose. « Il n'eut d'original, dit-elle, que sa constante imitation » (de Chateaubriand) et encore : « Il continue, dans ses actions comme dans ses œuvres, à imiter Chateaubriand. »

Au lieu que des critiques lui reprochent surtout ses inversions trop hardies, d'autres l'en excusent presque complètement. Mme Ancelot indique quelques bizarreries de style de Chateaubriand et déclare que d'Arlincourt exagéra dans le *Solitaire* ces excentricités. Elle cite un exemple de son exagération : « Bleu était le ruban qui d'Elodie ceignait la taille. »

Jacques Reynaud (dans l'article cité du *Figaro*, 9 sept. 1858) dit que « Son style... n'était pas une affectation, il ne le travaillait pas ainsi exprès, il n'aurait pu écrire autrement, les phrases lui venaient renversées à l'esprit. » Pigoreau, plus juste, dit : « Je ne puis applaudir aux imitateurs des romanciers d'outre-mer, au jargon de la nouvelle école, à ces expressions, à ces tournures insolites. » Il attribue le succès du *Solitaire* à « une brillante imagination, des beautés de premier ordre » qui se font reconnaître « à travers un style emphatique, parmi des idées gigantesques. » Ce qu'on n'a pas suffisamment remarqué, c'est que ces tournures insolites, en même temps que les descriptions de paysages, ne viennent qu'en partie de Chateaubriand. C'est Ossian qui en est largement responsable ; mais le style artificiel du XVIII[e] siècle se trahit aussi dans ses passages descriptifs.

Voici l'intrigue de son premier roman :

L'héroïne est Elodie, orpheline, qui demeure, comme les orphelines de Mme Radcliffe, dans un vieux monastère. Son oncle, qui l'a tendrement accueillie, miné par de longues souffrances, descend vite vers la tombe. La vieille concierge du monastère, à l'instar des concierges d'Anne Radcliffe, tremble d'épouvante à la mention d'une immense roche. C'est là qu'habite le Solitaire, héros mystérieux du roman. C'est un homme autant remarquable par sa haute taille et son grand courage que par sa conduite mystérieuse et sa bienfaisance magnanime. C'est un personnage aussi fatal qu'un héros de Byron. Il aime Elodie et la protège contre Ecbert, comte de Norindall. A la tombe d'Herstall, oncle d'Elodie, le Solitaire avoue à la jeune fille qu'il l'aime et : « Maintenant, ajoute-t-il, ici bas, il n'est plus pour moi qu'Elodie, et cette Elodie ne pourra jamais être à moi. » La comtesse Imberg, parente d'Herstall, arrive au monastère, accompagnée du perfide et artificieux prince de Palzo qui veut séduire Elodie. Le Solitaire, qui connaît les secrets des souterrains, déjoue les machinations du prince, qui est fait prisonnier par le duc de Lorraine. Palzo regagne sa liberté par un changement subit de la fortune et s'empare d'Elodie. Or, « du pic terrible part à l'instant une épouvantable détonation. Sur le rocher s'élève une flamme éclatante.... la terre tremble.... Une odeur pestiférée s'exhale.... apparaît le fantôme sanglant.... Colosse gigantesque, il est revêtu d'une robe écarlate, et le sang paraît couler de son épaisse chevelure. Au milieu de la vapeur sulfureuse qui l'entoure, l'arc du prince des ténèbres, comme un noir serpent s'élève en ses mains enflammées, et le javelot de la mort va partir.... (une page plus loin).... De l'arc du fantôme sanglant est parti le trait de la mort. Palzo n'est plus. »

Le fantôme sanglant conduit Elodie à l'ermitage du Solitaire. Le lendemain, il dit qu'il n'est autre que Charles-le-Téméraire. Horrifiée, Elodie répond qu'il est donc l'assassin de son père. Il lui remet un manuscrit, l'histoire de sa vie. Elle le lit et lui pardonne. Anselme, pasteur, doit les unir. Or, quand Charles se nomme, Anselme recule épouvanté, l'appelle fléau des nations et infâme séducteur et enfin lui crie anathème. « A l'instant même un ouragan impétueux, comme un nouveau ministre de châtiments et de fureurs, ébranle l'édifice sacré. » Elodie retourne à l'abbaye et tombe sérieusement malade. Une nuit elle

échappe à la vigilance de ses gardiens de lit et va à la tombe de son oncle. C'est là que Charles la retrouve. Elle lui dit que l'anathème est entre eux et qu'elle ne reverra plus le Mont Sauvage. Elle meurt dans ses bras. Charles la porte près de l'ermitage et l'ensevelit là-haut. Alors le ciel s'ouvre et « Charles n'est plus. »

La dette de l'auteur envers Chateaubriand, Ossian et Byron est évidente, plus évidente dans le livre que dans ce court résumé. La part de Walpole et de Mme Radcliffe aussi est considérable et facile à distinguer. On aurait grand tort pourtant de ne voir dans le *Solitaire* qu'un roman frénétique.

A part la prétention historique, d'Arlincourt ne doit pas beaucoup en 1821 à Walter Scott.

En 1822, l'influence de Scott est plus manifeste. Au commencement du *Rénégat* il y a des pages d'histoire sur les Sarrasins du sud de la France. On trouve aussi des notes historiques et géographiques en bas des pages.

Le style du *Rénégat* est devenu encore plus ossianique.

Le héros Agobar, rénégat, commande les barbares et remporte toujours des victoires. Quand un jour il attaque l'abbaye où des chevaliers français se sont réfugiés, Ezilda le menace du courroux de dieu. Il s'en va sans rien faire. Ezilda ranime le courage des Français et elle est l'âme de la nouvelle résistance contre les Musulmans. A l'église de Ségorum, Agobar dit à Ezilda qu'il est Clodomir, autrefois son promis. Il le prouve. Mais il ne veut pas renoncer à sa carrière. Bientôt Agobar fugitif et blessé est soigné par Ezilda. Elle le guérit et le ramène à la foi chrétienne. Ils vont se marier prochainement quand Alaor retrouve Agobar et excite de nouveau son ambition. Les deux amis retournent au camp des Sarrasins. Ils sont trahis et jetés dans les cachots. Alaor est mis à mort en présence d'Agobar qui voit toutes ses souffrances. Ezilda fond à l'improviste sur les Musulmans et arrive à temps pour embrasser son Clodomir avant qu'il ne meure. Elle entre au couvent de Sainte-Amalberge et y expire quelque temps après.

Les descriptions tiennent beaucoup de place dans le *Rénégat*. Comme l'a noté Pigoreau dans son deuxième supplément (février 1822) « les phénomènes de la nature, le lever de l'aurore, le coucher du soleil, les tempêtes, les beautés de la miné-

ralogie, de la crystallographie souterraine, tout est décrit avec autant d'élégance que de vérité. »

Dans le premier des deux volumes, l'auteur fait une longue description d'une caverne où les fugitifs cherchent asile. D'Arlincourt nous dit qu'il a étudié les descriptions des grottes de l'Auvergne avant d'écrire ces pages. C'est un fait intéressant. Nous voyons déjà en 1822 la documentation inspirée par Scott suivant le chemin qui conduira au roman d'observation, au réalisme.

Le *Rénégat* eut aussi un succès éclatant et après deux mois il ne restait que peu d'exemplaires de la quatrième édition.

L'année suivante parut le troisième roman du vicomte d'Arlincourt, *Ipsiboé*. La prétention historique du roman est encore plus marquée. « Le nouvel ouvrage, dit l'auteur dans la préface, que j'offre au public est un aperçu rapide des mœurs et coutumes de la Provence au douzième siècle. Les faits principaux et presque tous les noms en sont historiques, les notes en fourniront la preuve. » Mais le ton de l'ouvrage a changé. Au lieu d'être noble et sévère il est devenu satirique et mordant. « Le mélange de sérieux et de comique, dit Pigoreau, n'est pas toujours très heureux. » Le style reste imprégné d'ossianisme. Les notes qui étalent sa documentation sont nombreuses.

Or, il y a autre chose encore. Le livre est strictement moral. « Pénétré, dit l'auteur, des saintes doctrines constitutionnelles, monarchiques et religieuses, mon seul but a été d'égayer un instant mes lecteurs par un badinage léger. » Malheureusement beaucoup d'auteurs de romans historiques ne suivront pas cet honnête exemple.

En 1825, il chasse de nouveau sur les brisées de Scott. L'éditeur de *l'Etrangère*, dans une longue préface, tient à distinguer d'Arlincourt des auteurs frénétiques. Il veut montrer les qualités supérieures du vicomte et, en particulier, il semble décocher des traits à l'auteur d'Han d'Islande et à Nodier. A l'époque de la composition de *Han*, Hugo subit le charme du *Solitaire*. Mais dans son roman il tombe dans des excès que l'éditeur de *l'Etrangère méprise*. Voici comment il parle des extravagances : « Jamais dans ses romans.... il (d'Arlincourt) n'offre pour héros à ses lecteurs *des êtres surnaturels à ongles crochus*, des spectres, des démons, des vampires.... Les événements sont simples et clairs, ses récits peu chargés de personnages et d'épisodes.... si parfois il cherche à effrayer ses lecteurs par des images fortes et terribles,

ses tableaux ne sont point ceux des difformités du corps, mais des bouleversements de l'âme. » Dans ces phrases l'éditeur critique sans doute une foule de romans frénétiques. Dans les phrases que j'ai soulignées, ne vise-t-il pas la férocité et les difformités du surhumain Han ?

Ismalie, de 1828, a le style toujours ossianique et les notes historiques y abondent encore.

Les Ecorcheurs ou l'Usurpation et la Peste (1833), le dernier roman du vicomte que je veux mentionner, nous intéresse parce que, sous prétexte d'écrire un roman historique, d'Arlincourt veut faire des leçons de politique et de morale à son époque.

Dans sa préface, il dit qu'après l'Usurpation de 1830 il lui tomba entre les mains plusieurs vieilles chroniques (Notez le tour usé des auteurs frénétiques). « Je lisais, dit-il, et je méditais. Je voyais dans mes vieilles chroniques un grand peuple tombé au dernier rang des nations pour s'être imaginé à tout hasard qu'il tirerait des joyeusetés de la révolte les bienfaits de la liberté ; qu'il ferait des crimes la vertu, et que les ruines seraient richesses. C'était vers l'an 1418. Puis, je voyais une usurpation, généralement honnie, traversant la pourpre et la honte pour y rouler d'abîme en abîme. Je voyais le ciel justement irrité appesantir son bras vengeur sur les coupables enfants du désordre. *Je voyais la peste ravageant Paris*. Je voyais les spoliateurs frappés d'anathème, plier sous le poids du remords.... Je pris là-dessus le parti d'écrire les malentendus du XV^e^ siècle pour servir d'enseignement à qui de droit. » C'est le royaliste intransigeant qui parle. Il voit dans le fléau de l'année précédente une punition envoyée par Dieu pour corriger les Français de leurs folies politiques. Le fléau dont je parle c'est le choléra qui, en 1832, enleva à la France 120.000 personnes. A la capitale, sur une population de 645.698 âmes, il y avait 18.406 victimes. Les romanciers sous l'horreur de cette peste sont allés chercher dans l'histoire des sujets semblables de romans.

CHAPITRE VI

Charles Nodier

I. *Les Premières Nouvelles*, 1802-1806.

A l'époque de ses *Premières Nouvelles* (1802-1806), Charles Nodier est un des esprits inquiets, maladifs et tourmentés qui se rencontrent toujours après les révolutions et les guerres colossales. Comme dit M. Michel Salomon (Charles Nodier et le Groupe Romantique) « Il n'était pas besoin que René lui enseignât la maladie nouvelle. Dès son enfance une couleur de tristesse avait assombri ses rêveries. » Son imagination était des plus vives, ses lectures des plus variées. Ses livres favoris étaient pourtant des ouvrages qui devaient accentuer son exaltation et l'entraîner à mettre dans ses propres compositions ce qu'on a appelé depuis « le mal du siècle. » C'est à cette époque qu'il aime surtout Werther. Il l'aimera toujours et même, en 1839, il reviendra, mais avec plus de mesure, à la belle passion de sa première période littéraire. Et si l'influence de Werther se voit dans ses œuvres, c'est qu'elle se voit dans sa vie journalière : il porte même la livrée des cœurs sensibles et désespérés, habit bleu et culotte jaune. Dans la singulière préface des *Proscrits* écrite en dialogue il s'avoue disciple de Gœthe : « Votre héros s'efforce de ressembler à Werther. — Il y a tâché quelquefois. » Le premier chapitre donne une juste idée des sentiments du livre. Il y a des phrases dans ce chapitre, tout court qu'il est, qu'on pourrait mettre en tête de beaucoup de chapitres des romans de jeunesse de George Sand, de Hugo et d'autres romantiques. Nodier a beaucoup contribué à mettre en vogue le héros qui peut dire : « A vingt ans j'ai beaucoup vécu, beaucoup souffert, beaucoup aimé, et j'ai fait un livre avec mon cœur.... J'ai vogué sur une mer infidèle, et je n'ai vu que des écueils... C'est pour vous que j'écris, âmes sensibles, qui avez été froissées de bonne heure par le choc des passions et qui vous êtes longtemps nourries des leçons de l'infortune. »

Les Proscrits sont en même temps une œuvre politique où

Nodier continue sa petite guerre contre Bonaparte, commencée par la Napoléone, sorte de satire en vers.

Tout jeune il avait adoré la Révolution. A Besançon, il avait prononcé en 1794 un discours, apothéose de Joseph Barra et d'Agricola Viala.

En 1802 la Révolution n'est plus pour lui un événement sacré mais « le résultat essentiel et inévitable de tous les événements passés. » Elle est même « un fléau » et qui est accompagné d'horreurs. L'auteur des *Proscrits* conseille à ses lecteurs de pardonner aux révolutionnaires furieux qui ne sont pas, à son avis, de vrais coupables. Nodier a déjà fait beaucoup de chemin en politique. Rousseau n'a pas perdu tout son empire sur lui, mais sa philosophie politique est adoucie par ses idées religieuses et par sa sensibilité. Il aime la Bible dont l'influence littéraire est alors seulement moins forte que celle de Werther. Ses idées politiques s'expriment par des rêveries. Dans son premier roman la tendance de Nodier à rêver est déjà visible et il ne s'en corrigera heureusement jamais. Un jour, son rêve produira Smarra et, mieux encore, Trilby.

Sa religion n'évoque pas d'amertume. Il pourrait voir « un athée sans horreur » mais non sans pitié. C'est déjà le « bon Nodier » et à cet égard il ne changera point. Quand une fois le Proscrit éclate trop violemment en imprécations contre les tyrans, Stella le ramène aux idées de clémence et il répète avec elle « que la clémence de Dieu descende sur eux. »

Parsemées dans les Proscrits il y a des phrases qui, par les sentiments qu'elles expriment et par leur composition même ressemblent de très près à des centaines de phrases de Victor Hugo. J'en donne quelques exemples :

« Les révolutions sont de grandes maladies qui affligent l'espèce humaine et qui doivent se développer à des temps marqués. C'est par elles que les nations se purifient et que l'histoire devient l'école de la postérité » (p. 10 des *Nouvelles*, édition Charpentier). « La fièvre et les passions rendent furieux, mais les hommes ne sont méchants que quand ils sont malades. » « Les ruines de l'art sont imposantes ; celles de la nature sont sublimes » (p. 20). « Il n'y a de jouissances que celles qu'on peut répandre ; on ne multiplie son bonheur qu'en multipliant ses liens et celui-là seul a été fortuné sur la terre, qui peut y laisser beaucoup de regrets » (p. 18). « Il était tard ; je demandai la permission de revenir.

— Souvent, dit Stella. — Tous les jours, répondis-je. — Bientôt, reprit-elle » (p. 25). « Quand la justice n'est plus qu'un mot, la vengeance devient un droit » (p. 35). Ici, il n'y a pas de doute, c'est Nodier le devancier ; vingt années plus tard, c'est quelquefois Nodier qui imite Hugo.

De telles phrases dans les Proscrits forment le fond méditatif de la scène. Les personnages principaux sont le jeune proscrit, une proscrite Stella, Frantz le fou (appelé Lovely dans la première édition) qui a perdu la raison à la suite de chagrins d'amour. Les deux jeunes hommes se lient d'amitié et se consolent en lisant ensemble Werther. Le proscrit rencontre un jour Stella, occupée aussi à lire Werther, et incontinent leurs entrevues se multiplient. Frantz l'avertit que l'amour ne peut amener que le malheur. Il a beau faire et bientôt Stella devenue coupable et rongée par le remords (son mari est dans les troupes des émigrés) meurt de chagrin. Il apprend ainsi qu'il n'y a pas de bonheur, comme l'a dit Frantz.

La faute de Stella s'accomplit pendant un orage, ce qui suggère que Chateaubriand compte pour quelque chose dans l'inspiration du livre. Jean-Jacques Rousseau se devine à plusieurs endroits. A d'autres, au chapitre 17, par exemple, Nodier fraye le chemin à George Sand par la déclaration contre le mariage.

Des auteurs moins connus aujourd'hui ont probablement ravi Nodier à l'époque de la composition des *Proscrits*. Je veux dire Mme Cottin et Mme de Krüdener qui ont joui d'une grande popularité. La frénésie d'amour, la glorification de la passion et le manque de morale caractérisent *Claire d'Albe* (1799) de Mme Cottin. La faute de Claire, qui s'accomplit la nuit dans le parc, sa mort et ses funérailles semblent se répéter chez Nodier qui glorifie également la grande passion. L'amour fait d'aussi grands ravages, tout en restant plus chaste, dans *Valerie* (1803). Ce roman, paru après les Proscrits, a probablement accentué le goût de Nodier pour les héroïnes malades. Mme de Krüdner fait mourir de phtisie le héros de *Valérie*, duquel la santé est empirée par suite d'amour contrarié. Nodier, dorénavant, fera mourir ses héroïnes de phtisie, d'anévrisme ou de petite vérole ; souvent il fait croire que c'est l'amour qui est véritablement la fatale maladie.

Frantz, qui pourrait être Nodier lui-même, a une petite bibliothèque de ses livres favoris. « Le premier des livres, la

Bible, y avait le premier rang ; près d'elle y était placé le Messie de Klopstock ; c'était le poème de la religion à côté de ses annales ; plus bas je distinguai Montaigne, qui est le philosophe du cœur humain, entre Shakespeare qui en est le peintre et Richardson qui en est l'historien ; Rousseau, Sterne et un petit nombre d'autres ensuite » (p. 21). Le plus estimé de tous est enveloppé dans un crêpe et gardé dans une boîte d'ébène, c'est Werther.

En 1803 Nodier publia *Le Peintre de Saltzbourg*, journal des émotions d'un cœur souffrant. C'est une nouvelle de la lignée des Proscrits. Dans la préface qu'il écrivit en 1840 Nodier dit : « Mon héros a vingt ans ; il est peintre ; il est poète; il est Allemand. Il est exactement l'homme avec lequel je m'étais identifié à cet âge... » Le héros Charles Munster se rattache, au dire de Sainte-Beuve, à Saint-Preux, mais « à Saint-Preux germanisé, vaporisé, wertherisé » (*Portraits Littéraires*, t. I, p. 454).

Le héros est un jeune homme accablé de malheurs qui erre deux ans à travers l'Europe. Ensuite il apprend pour comble de malheur qu'Eulalie, sa fiancée, s'est mariée à un M. Spronck. Eulalie lui explique qu'elle l'avait cru mort et que M. Spronck avait plu à sa mère et « je lui trouvais quelque chose de votre air.... et cette empreinte de mélancolie.... Il avait d'ailleurs éprouvé de grands chagrins ». Mourante, sa mère avait voulu le mariage et elle y avait consenti. Alors Charles reste dans le pays et reprend ses courses solitaires. Par hasard, il assiste aux obsèques d'une jeune épouse, Cordélia. Un autre assistant fait des confidences à Charles ; jadis il avait vu mourir celle qu'il aimait. Cet inconnu est M. Spronck. Ce dernier, pour réunir Eulalie et Charles décide de se sacrifier. Eulalie, pourtant, ne veut pas profiter de sa mort et tous les deux se vouent à la vie religieuse. Comme l'a remarqué M. Baldensperger (Gœthe en France) en 1803 le culte werthérien de Nodier « éclatait sans autre réticence que son scrupule religieux. »

Les tableaux de la nature dont Nodier a orné son roman rappellent souvent Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand et Obermann. C'est Sainte-Beuve qui a signalé cette filiation d'art pictural. Je crois qu'il faut ajouter aux noms cités celui de J.-J. Rousseau. Lisez, par exemple, *la Nouvelle Héloïse*, partie IV, lettre 17 et quelques descriptions d'Atala (1801) et de René (1802) et vous comprendrez où il a appris à goûter le charme

du paysage. N'a-t-il pu aussi, à son tour, exercer une influence sur Senancour dont l'Obermann est de 1804 ?

On verra bien cette liaison littéraire dans le dernier paragraphe de la lettre du 10 octobre ou dans le premier paragraphe (que je cite) du 8 septembre :

« A quelques pas de Saltzbourg, il y a un petit village découpé d'une manière agreste et légère au revers de la montagne. Plusieurs ruisseaux descendus des rochers se réunissent au-dessous de l'enclos du presbytère, et forment ensemble un canal qui se déroule au travers de la plaine, comme un large sillon d'argent et va se perdre dans la rivière. Le murmure des petits flots, le mugissement éloigné des ondes, et le frissonnement des peupliers émus par le vent s'harmonient avec une douceur inexprimable, et portent à l'âme je ne sais quelle langueur, quel trouble délicieux qu'on aime à entretenir. Mais jamais ce tableau n'a un charme plus indicible qu'à l'heure où le ciel, orné des couleurs de l'aube, sourit à l'approche du jour, quand un brouillard humide et blanchâtre nage sur le vallon, et que les premiers feux du soleil commencent à dorer les plombs du clocher. »

Même dans cette œuvre de jeunesse Nodier ne reste pas constamment sous le charme de Gœthe, de Rousseau et de Chateaubriand. Les souvenirs de Shakespeare, d'Ossian et de Klopstock ne sont pas rares. On devine même que Virgile, entre autres auteurs classiques, a longtemps fait ses délices. Vers la fin de la lettre du 19 octobre (à savoir : « Je me détournai, et je pensai voir mon père, non tel qu'il me paraissait jadis... ») ne s'inspire-t-il pas de quelques incidents et portraits en miniature du deuxième livre de l'Enéide ? Je veux dire des vers 270-280 : « In somnis, ecce, ante oculos maestissimus Hector.... compellare virum et maestas expromere voces. » du vers 621 (Vénus) « dixerat ; et spissis noctis se condidit umbris » et des vers 791-794 :

« Dicere deseruit, tenuesque recessit in auras.
Ter conatus ibi collo dare bracchia circum ;
Ter frustra comprensa manus effugit imago,
Par levibus ventis, volucri simillima somno ».

Il est à noter que les imprécations contre le mauvais sort, les gémissements, les extravagances dans la passion sont malheureusement trop communs.

Par contre, la religion a plus de portée et empêche le héros de se suicider et enfin remplit des pages de mélancolie poétique.

Dans *Les Méditations du cloître* (1803), la part de la religion est capitale. Ici on retrouve la mélancolie et la poésie de Job. L'homme « désabusé de la vie et de la société par une expérience précoce » cherche un asile et n'en trouve point. Il fait l'histoire — qui n'est vraiment qu'une longue louange — de l'institution monastique. Il dénonce la Révolution Française qui avait dévoré « dans sa course de feu » ces associations vénérables « comme pour ravir aux gens de bien jusqu'à l'espoir d'une consolation possible. » Il accuse Napoléon de compléter le mal commencé par la Révolution. L'empereur essaie par ses lois de réprimer les passions et Nodier indigné demande « sait-on combien il est près de s'ouvrir au crime, un cœur impétueux qui s'est ouvert à l'ennui ? Je le déclare avec amertume, avec effroi : le pistolet de Werther et la hache des bourreaux nous ont déjà décimés ! Cette génération se lève, et vous demande des cloîtres. »

On voit bien que la rêverie religieuse de Nodier a une portée politique. Il est à remarquer que Nodier se livre à ses méditations dans les souterrains d'un monastère en ruines. La description qu'il fait des ruines accuse sa familiarité avec les poésies de Young et suggère, par quelques détails, une connaissance des ruines sombres et effrayantes des romans de Mme Radcliffe. Cette double influence se revoit dans *Une Heure* (1806). La mélancolie et les visites faites, au milieu de la nuit, à une église délabrée, sont dans le goût de Young. L'apparition du fantôme, le soupir, les hiboux qui « hululent sur les corniches » et d'autres circonstances qui font frémir le jeune homme semblent indiquer que Nodier a subi le charme de l'auteur du château d'Udolphe. Nous savons, du reste, (d'après ses lettres) qu'il connaissait, en 1802, ce roman de Mme Radcliffe.

Mais l'influence anglaise est moins forte que l'influence allemande. Le fantôme, c'est-à-dire le jeune homme qui aimait Octavie, est le Werther de Nodier. Il est — depuis la mort d'Octavie — maniaque et épileptique. Les fous de Nodier sont toujours plus sages et plus aimables que les êtres dans l'état normal. Leur folie est causée par un grand chagrin d'amour.

Dans ses premières nouvelles (1802-1806), Nodier laisse voir son amour de Shakespeare, Richardson, Ossian et d'autres auteurs anglais. Mais l'imitation d'un auteur anglais (sauf dans

quelques paragraphes épars) ne se rencontre dans l'œuvre de Nodier qu'en 1818.

II. *Jean Sbogar* (1818).

Au dire de Nodier lui-même, ce roman fut ébauché en 1812 et publié seulement en 1818. La seconde édition, corrigée et augmentée est de 1820 et la troisième de 1832. Pour celle-ci Nodier écrivit une préface ou des « Préliminaires ». Le roman est long de 126 pages ; les Préliminaires occupent douze pages en caractères plus fins. Pourquoi donc cette préface par comparaison très longue ? Ne fut-ce pas pour donner l'air d'actualité à son enfant un peu démodé ? En 1832, les romans historiques avaient une grande vogue. Jean Sbogar est intitulé Roman Historique en 1832 mais ne l'était pas en 1818. Il fallait donc une préface comme celles de Scott. Les notes historiques manquaient et Nodier obvia tant bien que mal à cet inconvénient en incorporant des faits historiques dans ses « Préliminaires ». Il y prétendit aussi que son héros était un personnage historique.

Dans cette préface il fit d'abord l'histoire de son œuvre, puis il discuta les accusations de plagiat ; ensuite il ajouta un long portrait du héros et finalement il appuya son roman de quelques faits historiques.

M. Michel Salomon (voir *Charles Nodier et le Groupe Romantique d'après des documents inédits*, Paris 1908) est d'avis que Nodier tira Jean Sbogar de ses notes d'Illyrie, comme le dit Nodier lui-même dans sa préface. M. Larat, au contraire, trouve Nodier près de la supercherie dans cette partie des Préliminaires (voir la page 118 de *La Tradition et l'exotisme dans l'œuvre de Charles Nodier*, Paris 1923). Je reviendrai tout à l'heure à cette question. Ce qui est certain, c'est que Nodier prend un ton railleur dans sa préface. On ne sait guère quand il cesse de plaisanter. Le savait-il bien lui-même ?

M. Larat se trompe quand il affirme que la totalité des Préliminaires, ou peu s'en faut, est une apologie contre le reproche de plagiats. Qu'il y fasse une longue apologie, j'y consens, mais ce qui me semble également évident, c'est qu'il veut rendre son roman plus historique tout en donnant le change à ses accusateurs de plagiat. Ses propres mots ne sont rien moins qu'équivoques : « J'ajouterai, seulement, dit-il, quelques détails à son

portrait pour les lecteurs qui veulent tout savoir, et qui ne pardonnent pas au *nouvellier* de s'éloigner de l'histoire dans les moindres particularités ». Là-dessus, il nous donne deux pages de détails pittoresques; le portrait, dans le genre de Scott, qui est devenu de rigueur.

Il se peut bien que la réputation de Fra Diavolo ait inspiré l'idée du roman à Nodier. Hugo le dit dans le chapitre 5 (V.-H. Raconté) où il raconte l'histoire de ce chef de brigands-patriotes. Les autres histoires de brigands ont également pu former le cadre du roman. J'ai parlé de ces faits historiques dans le troisième chapitre de ce livre. Cette inspiration historique n'empêche pas la coopération d'influences littéraires.

Sans contredit, il y a dans le roman des traces bien marquées de plusieurs écrivains. Or, le résultat n'est pas un simple plagiat. Malgré ses protestations, Nodier a probablement pris l'idée du double personnage (Jean Sbogar et Lothario), dans l'Abellino de Zschokke. (Voir le résumé du drame allemand que j'ai donné vers la fin du chapitre intitulé *Le Brigandage*). Ne voit-on pas dans Jean Sbogar le brigand philosophe et de caractère noble du drame de Schiller ?

Nodier n'avait point besoin des poèmes de Byron pour nous donner ce qu'on s'est obstiné à y voir de byronien. Franchement, je crois que Nodier s'est amusé à protester contre les accusations de plagiat quant à Zschokke et à Byron en s'étonnant qu'on n'ait pas remarqué l'influence des personnages et des descriptions des romans de Mme Radcliffe. Je tâcherai de démontrer cette influence, influence dominante, j'ose dire, du moins parmi les influences étrangères.

Il faut bien dire parmi les influences étrangères parce que Nodier, d'une façon particulière à ce temps-là, subissait de fortes influences indigènes. L'empreinte de J.-J. Rousseau est visible dans tout le cours de l'histoire et non seulement dans les « tablettes de Lothario ». Les idées socialistes sont plus distinctes dans ces tablettes et dans quelques discours de Lothario, mais les rêveries et les descriptions de paysages à maintes reprises font penser en même temps à J.-J. Rousseau et à Mme Radcliffe. Des souvenirs de Chateaubriand et d'Ossian se confondent avec cette influence bien claire de Rousseau. Une fois aussi, on est tenté de croire que Nodier se souvient (en décrivant la vie heureuse

des montagnes Clémentines) du Rasselas du docteur Johnson, œuvre traduite en français en 1803.

Pour apprécier l'influence de Mme Radcliffe sur Nodier dans ce roman, il faut bien connaître les romans de celle-là : il ne suffit point de savoir qu'elle a évoqué des frissons de terreur dans des souterrains.

Miss Killen (*Le Roman Terrifiant*, Paris 1924), après avoir indiqué l'imitation de Lewis par Nodier dans un poème de 1804, se rend à l'opinion d'autres critiques sur l'inspiration dominante allemande dans *Jean Sbogar*. M. Emile Montégut (voir *La Revue des Deux Mondes*, 15 juin 1882), il est juste de le constater, avait apprécié avec plus de justesse la part de Horace Walpole et de ses successeurs dans la composition de ce roman. Il y a treize ans j'ai lu avec soin les œuvres en prose de Nodier et j'ai jugé l'influence de Mme Radcliffe plus grande dans *Jean Sbogar* que celle des auteurs allemands. Aujourd'hui, ayant relu le roman, et malgré les opinions de plusieurs critiques, je ne saurais changer d'avis. L'influence allemande, si elle existe, se voit dans la conception du double personnage et dans le caractère philosophique du brigand. Nodier renie cette inspiration allemande, ce qui ne prouve rien, je l'admets. Il aurait pu imaginer l'intrigue en s'inspirant seulement des histoires de brigands de son époque sans profiter des œuvres allemandes.

Rappelons d'abord l'histoire :

Madame Alberti, veuve âgée de trente-deux ans, et Antonia de Montlyon, âgé de 17 ans, sont les filles de M. de Montlyon, mais de différents mariages. La mère d'Antonia est morte d'une maladie de poitrine. Après la mort de leur père, les deux sœurs restent dans leur château près de Trieste. Madame Alberti se promet de veiller à la santé et au bonheur d'Antonia, jeune fille grande, gracieuse et faible, accoutumée aux plus vives émotions et souvent frappée d'un frémissement subit.

Les deux femmes se promènent tous les jours sur les bords du golfe.

Des brigands, sous l'effrayant chef Jean Sbogar, infestent les alentours et s'installent dans le château voisin de Duino. Alors les deux femmes abandonnent leur château et rentrent dans Trieste.

Un jour, dans la forêt du Farnedo, elles écoutent le chant, accompagné de la guitare, d'un vieillard aveugle. Celui-ci fait

peur à Antonia en associant son sort à la destinée fatale de Jean Sbogar. Elles entendent le même refrain, pendant leur retour à la maison, sur les lèvres d'un jeune homme. Il interrompt le chant pour pousser un cri terrible. Malgré leurs émotions, les deux femmes continuent leurs promenades, ayant soin seulement de les commencer de bonne heure. Un jour, Antonia s'endort sous des arbres et pendant une courte absence de Mme Alberti deux hommes contemplent la jeune fille. L'un d'eux est voilé. Antonia se réveille à propos pour les écouter et apprend ainsi que le voilé l'aime d'une façon étrange.

Un soir qu'elle se promène seule à Trieste sur le port elle entend une conversation pareille qui l'effraie de nouveau.

Sur ces entrefaites, les deux sœurs doivent se rendre pour affaires à Venise. En route, elles échappent aux brigands grâce à l'intervention inattendue et merveilleuse d'un compagnon de voyage, un vieux moine. Ce moine pousse le cri terrible déjà connu d'Antonia.

En entrant dans Venise elles rencontrent le convoi funèbre d'une jeune fille. Dès leur arrivée, le vieil intendant du palais Monteleone leur raconte l'histoire étrange de Lothario. C'est un jeune homme entouré de mystère qui vient de mois en mois passer quelques jours à Venise. Des vieillards affirment l'avoir connu 50 ans auparavant et depuis cette époque il n'aurait pas vieilli.

Aussitôt Lothario revient à Venise. A la seule approche du héros mystérieux Antonia est violemment émue. Lothario aussi chante le refrain du vieillard aveugle qui avait effrayé Antonia au Farnedo. Mme Alberti reçoit le jeune homme assez souvent. Antonia se sent fatalement entraînée vers Lothario et l'aime profondément. Elle apprend qu'il n'est pas croyant et se donne la mission de le ramener à la foi.

Un jour, elle entend encore une fois le terrible cri du Farnedo. Lothario délivre un prisonnier saisi par des sbires, lequel est un brigand de la troupe de Jean Sbogar.

Quelquefois Lothario parle en révolté contre la société, comme un Jean-Jacques Rousseau. Lui et Antonia s'aiment de plus en plus. C'est toujours un esprit fatal et quand il déclare à Antonia qu'il l'aime il ajoute que son amour donne la mort.

Il lui arrive de raconter son histoire. Jeune révolté contre l'injustice de la société, il s'est réfugié dans les montagnes Clé-

mentines. Là, il a mené une vie heureuse. Mais des ennemis ont investi les montagnes et il est tombé entre leurs mains. Il ne raconte pas ce qui lui est arrivé depuis. Antonia lui demande de retourner avec elle dans ce pays heureux. Il veut y réfléchir. Deux heures après il envoie un billet à Antonia pour lui apprendre qu'il ne la reverra jamais et qu'il s'en va chercher la mort. Antonia reste ahurie sous le coup. Quelques jours plus tard elle trouve les tablettes de Lothario. Ce sont des pages inutiles à l'intrigue ; ses pensées sur la vie, l'injustice des lois et des sociétés et autres choses dans le genre de Jean-Jacques Rousseau.

Mme Alberti veut ramener Antonia à Trieste. Elles s'y rendent en bateau. La nuit, les brigands attaquent le bateau et Mme Alberti est tuée par un coup de fusil. Antonia, ignorant ce malheur, s'évanouit. Revenue à la connaissance, elle se trouve prisonnière au château de Duino. On lui rend la liberté, mais elle ne veut pas partir sans sa sœur. Elle rôde dans les galeries et arrive aux souterrains pendant qu'on célèbre l'office des morts. La morte, c'est sa sœur. En la reconnaissant, Antonia pousse un cri et s'évanouit. Sa raison s'égare.

Elle parle à Jean Sbogar (voilé) de leur mariage ; mais elle lui parle aussi de Lothario qu'elle a aimé. Jean Sbogar la veille pendant ses jours de maladie. Bientôt les troupes françaises entourent le château et s'en emparent. Jean Sbogar vient embrasser Antonia et alors se précipite dans la mer. On ne sait pas lequel des prisonniers est Jean Sbogar. On les envoie tous à Mantoue. Antonia y guérit de sa démence et veut prendre le voile. Dans l'espoir de reconnaître Jean Sbogar on la fait assister à la procession des condamnés à mort. Elle reconnaît Lothario et s'élance vers lui. Il insiste qu'il est Jean Sbogar. Alors le cœur d'Antonia se brise et elle tombe morte. Jean Sbogar s'en va à l'exécution.

Si l'on se rappelle bien les romans de Mme Radcliffe on sera, par ce résumé, convaincu de la vive ressemblance entre les deux façons d'écrire et de nouer l'intrigue.

M. Brandès (l'Ecole Romantique en France) en étudiant les contes de Nodier a indiqué combien il aime à décrire l'éveil de l'amour du jeune homme ou de la jeune fille. Il aurait pu le dire également du roman de Jean Sbogar. On pourrait voir la même étude chez Mme Radcliffe, si l'on ne voulait pas y voir seulement la terreur et les bâtiments gothiques où elle s'évoque.

Nodier n'a pas seulement le même sujet, mais il aime les mêmes méthodes aussi. Les héroïnes des deux auteurs aiment les promenades dans un paysage pittoresque et romantique. Elles n'y renoncent pas même quand elles ont peur et qu'il y a du danger réel.

Elles sont aussi maladives, portées à la phtisie, facilement et violemment émues. Elles aiment le mystère et la peur ; ou bien l'amour du mystère l'emporte sur la peur. Antonia parcourt les galeries, les corridors et pénètre dans les souterrains tout comme Emily dans le château d'Udolphe. Elle aussi a le don de s'évanouir de temps en temps pour mieux impressionner les lecteurs ou lectrices.

Et si Antonia ne joue pas du luth ou de la guitare, il y a du moins des hommes qui lui causent des frémissements par leur musique et leurs chants. La musique, au lointain, et un peu mystérieuse, s'entend bien fréquemment dans les romans de l'Anglaise.

Comparez le premier chapitre des Mystères du Château d'Udolphe au premier chapitre de Jean Sbogar. On verra dans les deux un château, des descriptions de paysages pittoresques, des promenades et une vie paisible, un peu de mélancolie et la mort d'une mère. Et les ressemblances ne s'arrêtent pas au premier chapitre. En faisant la comparaison détaillée il faut se souvenir que le roman de Nodier est très court et que celui de l'Anglaise au contraire est très long. En essence pourtant ils se ressemblent comme des jumeaux. Les petits accidents arrivent de la même manière. Antonia s'endort, par exemple, et Mme Alberti s'égare en cherchant des fleurs. C'est pendant son absence que les deux hommes arrivent et par leur conversation réveillent la jeune fille et lui font peur (page 110). Le court délai fait pour recevoir le vieux moine dans leur voiture (page 120) suffit pour mettre cette dernière voiture au pouvoir des brigands. La campagne même donne le frisson, surtout à la brune ; et le chant du postillon fait sentir le mystère et annonce le danger.

Remarquez aussi qu'Antonia a une compagne beaucoup plus âgée et que celle-ci lui est enlevée par la mort. Mme Alberti est une autre Mme Chéron. Jean Sbogar lui-même ressemble de très près à Montoni, chef de brigands en Italie, qui s'installe dans un château à peu près imprenable. Ce qui les distingue c'est que Jean Sbogar a une noblesse de caractère que ne possède point Montoni.

Enfin, les promenades à pied, prétextes de descriptions et de mélancolie, avec l'attrait des alarmes périodiques, ne sont pas les seules. Il y a encore la promenade en voituré de Trieste à Venise. Cest la méthode usuelle de Mme Radcliffe quand elle veut faire des descriptions et donner des frissons de terreur à la tombée de la nuit ou à la nuit close.

Quelques ressemblances pourraient bien être accidentelles. Les nombreuses ressemblances cependant que je viens d'indiquer suggèrent que Nodier, dans la composition de Jean Sbogar, a bien profité de ses souvenirs de romans frénétiques anglais.

Mais si l'influence frénétique est forte, les traces de Scott manquent (sauf dans les préliminaires). Les occasions de descriptions de costume et de personnages dans la manière de Scott ne manquent pas : Nodier n'en profite jamais. Les descriptions font penser à Jean-Jacques Rousseau et à Mme Radcliffe plutôt qu'à Scott.

Une seule fois dans ce roman Nodier a fait une scène qui rappelle une scène de Scott. Celle-ci se trouve dans le chapitre vingt-cinq de l'*Antiquaire* (traduit pour la première fois en français en décembre 1817). Dousterswivel dans les ruines d'une église entend de la musique et malgré sa vive peur il descend quelques degrés vers une grille d'où il peut voir un spectacle inattendu et lugubre — un enterrement secret à la lueur de quelques torches. On aperçoit Dousterwivel et on le force à entrer dans la crypte où il assiste à l'office des morts. Comparez avec cette scène les deux dernières pages (204-5) du chapitre quatorze de *Jean Sbogar*. Si Nodier a pris sa scène dans l'*Antiquaire*, il est à remarquer qu'il a imité *ce qu'il y a de plus radcliffien chez Scott*. Dans *Jean Sbogar* Nodier n'imite jamais Scott historien et créateur.

Dans ce roman « historique » Nodier s'inspire de Rousseau et de Mme Radcliffe. Il ne doit presque rien à Scott et moins encore à Lewis et Maturin.

La légende de Lothario, qui aurait gardé sa jeunesse après cinquante ans, rappelle le Melmoth de Maturin. Une seule autre phrase dans tout le roman nous fait penser à Lewis et Maturin. C'est à la fin du chapitre 12, dans la description des tablettes de Lothario : « Deux ou trois de ces lignes étaient écrites avec du sang. »

L'étude des influences anglaises sur Jean Sbogar terminée,

revenons à la question de la dette du roman au séjour de l'auteur en Illyrie. Nodier, dans ses Préliminaires de 1832, déclare que « personne au monde n'a de plagiat à m'imputer dans cette affaire, si ce n'est, peut-être, le greffier des assises de Laybach en Carniole, l'honnête M. Repisitch, qui voulut bien me donner dans le temps, les pièces de la procédure en communication, pour y corriger quelques germanismes esclavonisés dont il craignait de s'être quelquefois rendu coupable dans la chaleur de la rédaction. Je proteste, en outre, que tout ce que j'ai pris dans son dossier se réduit à certains faits que je n'aurais pas pu mieux inventer, quand j'aurais été Zchocke.... On vous dira en Istrie, en Croatie, en Dalmatie, quand vous prendrez la peine d'en tirer des informations, que je n'ai pas fait un grand effort d'esprit pour inventer le nom de Jean Sbogar. Mon principal personnage s'appelait ou se faisait appeler Jean Sbogar, et je présume que les petits enfants des bords du golfe de Trieste vous l'attesteraient encore comme moi, car le nom des chefs de voleurs a le même privilège que celui des conquérants : on s'en souvient partout où ils ont passé. La cour de justice qui le condamna était présidée par M. le comte Spalatin. Les juges que je me rappelle étaient M. de Koupferschein et M. de Giscelon.... »

Malgré ces protestations, on n'est pas convaincu. Mme Ancelot (*Foyers Eteints*, Paris, 1858) déclare Nodier incapable d'écrire l'histoire « car il lui était plus difficile de se souvenir que d'inventer. » M. Le Breton (*Le Roman au* XIX^e^ *Siècle*) parle d'un ton méprisant de Jean Sbogar et de Smarra « romans soi-disant illyriens ou dalmates qu'il faut refermer bien vite pour relire ses petits contes de fée... » M. Larat aussi se méfie des faits que Nodier déclare historiques. M. Salomon, cependant, accepte sans réserve la parole de Nodier. Emile Montégut et Sainte-Beuve n'en doutent pas non plus. Heureusement, il y a du moins deux critiques qui ont voulu examiner en détail la question. Je vais essayer d'établir, d'après leurs pages, combien de véritable histoire il y a dans Jean Sbogar et aussi combien il y a de vraie couleur locale dans le roman. Les deux critiques sont M. Félicien Pascal, dont l'article « Le Pays de Jean Sbogar » se trouve aux pages 155-164 du *Correspondant* du 10 juillet 1915, et M. Voyslav M. Yovanovitch qui s'occupe beaucoup de Jean Sbogar dans son gros livre *La Guzla de Prosper Mérimée. Etude d'Histoire Romantique*, Paris 1911.

Charles Nodier parti de Paris à la fin de novembre 1812, n'arriva à Laybach, chef-lieu du gouvernement des Provinces Illyriennes de la France, que vers la fin de décembre 1812. Or, s'il a vraiment ébauché Jean Sbogar en 1812, et il l'affirme, il a dû se documenter en quelques jours. La date de l'ébauche peut bien nous étonner davantage quand nous apprenons que Nodier ignorait non seulement le serbo-croate et le slovène mais aussi l'allemand. Il confondait même le serbo-croate et le slovène, langues « assez différentes l'une de l'autre, en une seule langue inexistante : la langue illyrienne » (F. Pascal, *op. cit.*). Ne doit-on pas donc s'émerveiller avec M. Pascal de la réputation qu'avait Nodier « de compétence en littérature et langue de ces populations qui faisait recourir à lui, comme à un spécialiste, quiconque avait besoin d'un renseignement à ce sujet. » M. Yovanovitch aussi signale la faiblesse du droit de Nodier à cette réputation. Il fait observer que le séjour de Nodier à Laybach fut de *huit mois* seulement et suivi de trente jours à Trieste dans une pension allemande. Il indique, autre part, que Laybach et ses environs à cette époque étaient plus allemands que slaves.

Tous ces faits donc nous empêchent d'accepter la date de l'ébauche de *Jean Sbogar* donnée par Nodier, et, ce qui est plus important, rendent suspect son illyrisme.

Les occupations officielles de Nodier en Illyrie furent la direction de la bibliothèque des gouverneurs français et la rédaction du *Télégraphe officiel des Provinces Illyriennes*. L'occupation française dura de 1806 à 1814. Le *Télégraphe officiel* date de 1810. Nodier, qui n'arriva à Laybach qu'à la fin de 1812, n'a pu fonder ce journal malgré l'avis de Sainte-Beuve et de Quérard. Le journal devait avoir quatre éditions : française, italienne, allemande et slave. Nodier fut chargé seulement de la rédaction du texte français.

L'occupation française ne fut pas très tranquille. Même quand il n'y avait pas guerre ouverte, les troupes eurent souvent à réprimer des révoltes, lesquelles ont pu suggérer à Nodier une partie du roman de Jean Sbogar.

Nodier a dû s'informer, jusqu'à un certain point, sur la vie illyrienne nonobstant son ignorance de langues indigènes. C'est sur ces informations « plus ou moins authentiques » qu'il « a bâti *Jean Sbogar* et *Smarra* » (M. Yovanovitch, *op. cit.*). M. Pascal indique comment Nodier a devancé *La Guzla de Mérimée.*

Il admet que Nodier a eu « quelques aperçus personnels des mœurs et de la littérature des Slaves du Sud » mais il ajoute qu'on doit « reconnaître que son imagination a suppléé avec excès à la médiocrité de son érudition, toutes les fois qu'il en a fait la matière de ses écrits. C'est surtout remarquable dans *Jean Sbogar*. »

M. Yovanovitch trouve que l'érudition de Nodier n'est pas bien profonde. La comtesse de Rosenberg, auteur des *Morlaques*, n'avait jamais vu la Dalmatie et tira ses renseignements du *Voyage en Dalmatie* de Fortis. Or, Nodier, malgré son séjour en Illyrie « se trompa absolument en jugeant les *Morlaques*. » M. Yovanovitch estime aussi « les *Morlaques* pris dans leur ensemble beaucoup plus illyriens que *Jean Sbogar* ou *Smarra* ». Il croit que c'est dans ces ouvrages de Nodier « que Mérimée a entrevu l'âme serbe, ou, du moins, qu'il a trouvé les traits qui lui ont servi à particulariser, à dater, à localiser l'âme primitive qu'il voulait mettre en scène ». Et, autre part, il dit : « Cette fameuse couleur locale de la *Guzla* n'est pas de très bonne qualité et Gœthe le remarquait de suite, car il connaissait, lui, les véritables poésies serbes ». M. Félicien Pascal et M. Yovanovitch n'admettent l'authenticité que des paysages et des costumes. Celui-ci en exprime son admiration : « les descriptions de Nodier sont ce qu'il y a de plus beau et de plus vrai dans le genre, malgré leur vague écossais. Personne ne savait reproduire avec plus de grâce et plus de bonheur que l'auteur de *Jean Sbogar* les sentiments qu'éveille en nous la vue d'un paysage. Hélas, c'est tout ou presque tout ce qu'il y a de couleur locale dans son roman. » Et c'est là une des excellentes qualités de Mme Radcliffe. Le vague des descriptions et la mélancolie ne sont-ils pas des reflets des lectures d'Ossian ? Nodier est resté très longtemps sous le charme de cet étranger qu'il cite en tête de deux sur les dix-sept chapitres de *Jean Sbogar*.

M. Pascal nous assure que n'étaient les descriptions, le roman « aurait pu se passer dans n'importe quel endroit du globe où il y a des révoltés contre l'ordre social et qui se font de leur révolte une vertu. »

Les deux critiques s'écrient contre la psychologie de *Jean Sbogar*. L'un voit dans le héros « un brigand élégant et sentimental » qui n'est pas « plus illyrien que ne l'est Charles Moor de Schiller ». L'autre tient à démontrer la fatalité de *Jean Sbogar*

et son manque absolu de patriotisme durant l'occupation française. C'est un bandit « qui opère.... par amour unique de la révolte. »

Il faut donc conclure que Jean Sbogar n'est pas un personnage historique. C'est plutôt un caractère de brigand (suggéré par les révoltes en Illyrie et par les brigands européens de l'époque) mais surtout développé d'après l'exemple de Schiller, de Zschokke, de Byron et d'œuvres frénétiques anglaises. Le nom même du héros n'est pas dalmate mais tchèque. Nodier l'aurait découvert sur la couverture d'un vieux bouquin « *le Théologia radicalis*, par Jean Sbogar » (Prague 1698 et 1708).

L'influence étrangère, donc, est l'influence de Mme Radcliffe jointe à celle de Schiller, Zschokke et Byron en qualité d'auteurs d'histoires de brigands. L'illyrisme se réduit à quelques portraits de paysages faits d'après la recette radcliffienne.

Les *Préliminaires*, bien entendu, recèlent des traits différents, mais Nodier les a écrits longtemps après.

Le romantisme de Nodier dans *Jean Sbogar* ne se borne pas à l'imitation des romans d'Anne Radcliffe parsemée de rousseauisme. Il s'y laisse aller à des extravagances qui le font marcher de pair, pour le moment, avec les jeunes romantiques passionnés. Le patriotisme des Istriens devient de la folie. « Quelques-uns poussaient des cris aigus, d'autres ramenaient contre eux leurs femmes et leurs enfants ; il y en avait qui embrassaient le sable et qui le broyaient entre leurs dents, comme si on avait voulu les arracher à leur patrie », p. 104.

Le chef des brigands est doué d'un pouvoir mystérieux, surhumain : « Un bruit s'était répandu qu'on avait vu Jean Sbogar lui-même errer, au milieu des ténèbres, sous les murailles du château. La renommée lui donnait des formes colossales et terribles. On prétendait que les bataillons effrayés avaient reculé à son seul aspect » (p. 100). Ce même héros avait « la main blanche, délicate et féminine », mais capable d'émietter des barreaux, des verrous, des grilles, des portes de fer. Dans la personne de Lothario il n'est pas moins redoutable et « inspire un respect si universel qu'il est arrivé quelquefois qu'on a fait tomber, en le nommant, le stylet des mains d'un assassin ; que le bruit, le seul bruit de son approche a calmé une révolte, dissipé un attroupement de furieux, rendu la tranquillité à Venise.... Je ne l'ai vu qu'une seule fois et d'assez loin, mais j'éprouvai à contempler

sa physionomie un saisissement qui me fit croire tout ce qu'on pense de lui » (p. 129). Le vieux moine, qui est probablement Lothario déguisé, quoique Nodier ne le dise pas, est si terrible que des brigands tombent de frayeur et que les autres prennent la fuite (p. 124).

L'amour fait aussi ses ravages et amène à sa suite le délire de l'amoureux. L'extase se change en folie. Ecoutez Jean Sbogar qui parle d'Antonia : « .... cette fille est mon épouse devant Dieu et.... j'ai juré que jamais une main mortelle ne détacherait un seul fleuron de sa couronne de vierge.... Ah ! si je savais que mes lèvres profanassent un jour ces lèvres innocentes, qui ne se sont entr'ouvertes qu'aux chastes baisers d'un père, je les brûlerais avec un feu ardent... Je jure, par le sommeil qu'elle goûte maintenant, que son dernier sommeil nous réunira, et qu'elle dormira près de moi jusqu'à ce que la terre se renouvelle » p. (112).

Ne croirait-on pas de telles pages tirées des romans de Victor Hugo ? Ces extravagances sont pareilles à celles du jeune Hugo romancier.

Est-ce accident que Hugo, dans ses romans *Bug-Jargal* et *Han d'Islande*, semble imiter les extravagances de Jean Sbogar ? Même le cri terrible (pp. 108, 159, 200) et les fortes antithèses des Tablettes de Lothario réapparaissent peu changés chez Hugo. Le bon Nodier, causeur inimitable, qui a sans doute révélé à Hugo des richesses de la littérature anglaise aurait frayé la voie à l'auteur de *Bug-Jargal* et de *Han d'Islande* autant par son *Jean Sbogar* que par son adaptation du *Bertram* de Maturin.

Sous ce rapport, il est intéressant de noter quelques dates :

Jean Sbogar... publié en 1818, deuxième édition en 1820.

Bug Jargal... écrit en 1818, publié en 1820.

Nodier et Hugo voyagent ensemble jusqu'en Suisse en été 1825. Le nouveau *Bug-Jargal* est publié en janvier 1826.

La préface de *Jean Sbogar*, 1832.

La préface de *Bug-Jargal*, 1832.

Plus haut, j'ai mentionné que les Tablettes de Lothario ne tirent pas à conséquence dans l'intrigue. Par contre, elles servent à indiquer les idées politiques de Nodier en 1818. C'est le brigand qui est censé les écrire : néanmoins les maximes expriment, à peu de chose près, la foi politique de Nodier. Il se montre encore, en politique comme en littérature, disciple de Rousseau,

mais il ne le suit pas toujours et partout. Parfois Nodier montre son mépris de la société ; parfois, il semble prendre en haine les hommes. Tantôt il critique la Révolution, le gouvernement parlementaire et « ces prétendus droits de l'homme » ; tantôt il attaque Napoléon, tyran et voleur de pays qui sont trop faibles pour lui résister ; tantôt il attaque les injustices, les inégalités de la société. C'est ainsi qu'il trouve juste qu'un pauvre vole du pain. Enfin, c'est dans les Tablettes que nous voyons sa première condamnation de la peine de mort. « C'est une question difficile à décider que de savoir ce qu'il y a de plus hideux dans la vie sociale du délit ou de la loi, ce qu'il y a de plus cruel du coupable ou du juge, du crime ou du jugement. Les opinions sont fort partagées.

... Tuer un homme dans le paroxysme d'une passion, cela se comprend.

Le faire tuer par un autre en place publique, dans le calme d'une méditation sérieuse et sous le prétexte d'un ministère honorable, cela ne se comprend pas.

... Une chose effrayante à penser, c'est que l'égalité, qui est l'objet de tous nos vœux et de toutes nos révolutions, ne se trouve réellement que dans deux états de l'homme : l'esclavage et la mort. »

Hugo, longtemps après, essaiera de faire abolir la peine de mort, mais alors il ne fera que suivre le mouvement humanitaire de l'époque. Ici Nodier devance le mouvement. Il en reparlera après Hugo.

Le succès du mélodrame en trois actes, tiré du roman de Nodier par Cuvelier de Trye et Léopold, fut plus grand que le succès du roman. Ce mélodrame est un des chefs-d'œuvre du genre et date de l'année même du roman. Par cette voie aussi le brigand donne des émotions au public.

III. *Thérèse Aubert* (1819) et *Adèle* (1820).

Nodier écrit, dans la *Préface Nouvelle*, que *Thérèse Aubert* est le seul de ses livres qu'il aime. Il ajoute : « c'est le seul que j'ai mouillé de quelques larmes et que je ne puisse relire encore aujourd'hui sans pleurer un peu ». M. Emile Montégut se rend aussi au jugement de Nodier lui-même. Il croit *Thérèse Aubert* « une de ses très bonnes œuvres, et encore aujourd'hui on ne

peut la lire sans sentir la gorge se serrer et les larmes venir aux paupières » (*Revue des Deux Mondes*, 15 juin 1882). Je ne crois pas pourtant qu'on souscrive à cette opinion aujourd'hui, surtout si on a lu beaucoup de romans romantiques français. Mais on ne niera pas que « tout le wertherisme des anciens jours » se retrouve dans cette œuvre.

Ce n'est donc pas ici qu'on remarque de fortes empreintes des auteurs anglais. Quelques traces se laissent voir et qui sont assez intéressantes, mais le livre se distingue nettement du genre de Jean Sbogar. Malgré cette différence de genre il serait facile de relever les marques de parenté, méditation, exaltation, paysages, etc.

Nodier n'est pas de ceux qui imitent souvent à bon escient dans ses romans l'Ecossais tant à la mode. Il lui arrive cependant dans ce roman de faire deux descriptions de paysage bien précises qui rappellent le pittoresque de Scott. Pourquoi donc cette ressemblance quand les descriptions de personnages et les autres formes de pittoresque sont absentes ? N'est-ce pas que Nodier aime la campagne où il a passé de longs loisirs à herboriser ? Il connaît bien des scènes pittoresques, et, ayant lu et apprécié les descriptions de paysage chez Scott, il trouve tout naturel de se servir des méthodes de Scott en même temps qu'il se sert de ses propres souvenirs. Voilà sans doute l'explication de la longue description qui se trouve pp. 237-8 de l'édition Charpentier et d'une autre plus courte p. 245.

Entre ces deux descriptions de paysage on trouvera une longue description, au décousu, de Thérèse qui ne rappelle en rien la manière de Scott. Nodier lui-même, dirait-on, sent le contraste, car il termine la description en disant « ce ne sont là que des réminiscences et non un portrait. J'ai voulu parler d'elle et non pas substituer à cette vive image qu'elle a laissée dans mon cœur, et que nul effort humain ne saurait faire passer dans l'esprit et dans le cœur des autres, une esquisse imparfaite qui se décolore, qui s'efface sous ma plume. » Scott aime copier d'après nature ; Nodier, à part quelques tableaux de campagne, préfère l'indécis du rêve.

Le genre frénétique ne compte pour rien dans l'inspiration de *Thérèse Aubert*. L'auteur pourtant y revient dans la Préface. Là, il nous dit que le manuscrit de la nouvelle avait été trouvé dans une prison, caché sous une pierre du pavé. Le temps et

l'humidité avaient altéré plusieurs pages et l'éditeur avait été obligé de remplir quelques lacunes.

Les revirements de manières — tels qu'on en voit en contrastant *Jean Sbogar* de 1818 avec *Thérèse Aubert* de 1819 — sont caractéristiques de Charles Nodier.

Dans *Thérèse Aubert*, Nodier s'est complu à verser de chaudes larmes et à faire pleurer les lecteurs et lectrices de sa génération. Cette sentimentalité y est poussée même à l'excès. Malgré ce qu'en a dit M. Montégut, on jugera à l'heure qu'il est qu'il y a trop de passion, trop d'extase, trop d'improbabilités et même de ridicule dans cette œuvre. C'était alors l'époque de l'engouement pour les émotions et les péripéties du mélodrame, de l'extravagance et des improbabilités en littérature, et notre bon auteur n'y échappe point. Gustave Merlet (*Tableau de la Littérature Française*, 1800-1815) remarque bien en 1883 : « La névrose, ce mal ordinaire au lendemain des révolutions, se déclare en effet chez la plupart des originaux mis en scène par Charles Nodier. Il aime ces organismes fragiles qui deviennent la proie de toute malaria morale et physique... Mais de toutes les variétés morbides qui lui semblent un signe d'élection, la folie est encore celle qu'il préfère. » Pourtant l'extravagance ne se trouve pas dans la peinture de la jeune Henriette, devenue folle par suite de malheurs. C'est plutôt le langage d'Adolphe qui nous rebute par ses niaiseries et par sa passion ridicule. Il y a des pages entières extravagantes comme la citation suivante : « Oh ! n'approche pas, dit Thérèse, n'approche pas si tu n'as pas eu la petite vérole !... J'ai eu la petite vérole, lui dis-je.... Je n'en étais pas bien sûr, et combien j'aurais voulu être sûr du contraire pour espérer de souffrir du même mal, et de courir les mêmes dangers !... (p. 272). Un peu plus bas : « Veux-tu, lui dis-je, veux-tu que je les arrache, ces yeux qui te déplaisent, et que nous allions promener ensemble notre infirmité de ville en ville... veux-tu que je sois aveugle, et que je détruise de deux coups de poignard ce faible et malheureux avantage que la nature trop injuste me donne aujourd'hui sur toi ? »

Un peu plus loin il parle de se tuer avec elle. Notez bien aussi que cette longue conversation se tient avec une malade agonisante et qu'on laisse les deux amies (on croit encore qu'Adolphe est une jeune fille) ensemble à se parler sans interruption pendant des heures. Quelles émotions pour une malade ! Quelles improba-

bilités aussi ! Et Adolphe, âgé de seize ans, vit en demoiselle dans la vie intime de famille pendant six mois sans exciter les soupçons de personne.

J'insiste un peu sur les excès romantiques de cet ouvrage publié en 1819 parce qu'il précède les romans de V. Hugo et qu'il a puissamment façonné, à mon avis, les romanciers romantiques en France.

Dans *Adèle*, 1820, nous retrouvons l'influence de Rousseau et de Richardson. C'est un roman par lettres, lesquelles nous révèlent l'état d'âme, les méditations, les pensées autant qu'elles nous récitent les événements.

Le héros, Gaston, écrit toutes les lettres, la dernière exceptée, à Edouard. Nous y assistons au réveil de l'amour chez lui et Adèle, à son épanouissement et à son drame poignant. Adèle est soustraite à la vigilance de Gaston par un nommé Mangis qui avait causé la mort du père d'Adèle. Mangis avait de mauvais desseins contre Adèle. Elle se tue à la fin, croyant entendre monter Mangis à sa chambre. C'était Gaston qui venait avec son grand-père la libérer. Gaston se tue.

Dans cette série de lettres Gaston fait de longues descriptions. Pourtant les paysages, les tableaux, en un mot, le pittoresque dans la manière de Scott manque. C'est plutôt Obermann qui sert de modèle. La dette envers le mélodrame est aussi visible. Ce roman ressemble à *Thérèse Aubert* par sa sentimentalité et ses extravagances romantiques.

IV. *Smarra* (1821).

Dans la préface de la première édition de *Smarra* (1821), Nodier prétend que son conte n'est qu'une traduction d'un ouvrage illyrien attribué à un noble Ragusain. Il avait lu, dit-il, l'ouvrage illyrien en manuscrit. Or, comment l'aurait-il lu en manuscrit, lui qui ne savait point l'esclavon ? La vérité, c'est qu'il inventa *Smarra*, mais non sans puiser largement dans le fantastique des classiques grecs et latins. Onze ans après la publication de *Smarra*, Nodier admet que le premier livre de l'*Ane d'Or* d'Apulée est comme le canevas de l'ouvrage et que le reste « sauf quelques phrases de transition appartient à Homère, à Théocrite, à Virgile, à Catulle, à Stace, à Lucien, à Dante, à Shakespeare, à Milton. »

A en juger par les épigraphes, il doit beaucoup à Shakespeare et surtout à sa *Tempête*.

M. Félicien Pascal croit que Nodier n'a situé son récit dans les pays esclavons que pour maintenir sa réputation, peu fondée du reste, de compétences en littérature illyrienne. M. Yovanovitch est encore plus sévère, car il dit que « cette bizarre interprétation des bizarreries du cauchemar *n'a rien de commun avec les croyances illyriennes.* »

Les légendes dont Nodier s'inspire sont très vieilles mais n'appartiennent pas spécialement à l'Illyrie. Saxo Grammaticus, historien danois du XII^e^ siècle, pour ne pas remonter plus haut, raconte une histoire de vampire. C'est la légende d'Asmund et d'Assueit qui se trouve au cinquième livre de l'histoire danoise. Scott, dont les connaissances étaient aussi profondes et étendues dans les superstitions et sciences occultes que dans les autres branches de l'histoire et de la littérature du moyen âge, a fait un résumé de cette légende dans sa troisième lettre sur *Demonology and Witchcraft*.

Asmund, par suite d'un pacte solennel, se laisse ensevelir vivant dans le tombeau de son frère Assueit, tué en bataille. Or, dès qu'on a bien scellé le tombeau, un démon prend possession du corps d'Assueit, dévore les chevaux enfermés dans le tombeau avec le guerrier, et se jette sur Asmund pour le déchirer aussi dans une horrible étreinte. Asmund résiste héroïquement dans une lutte séculaire. Un héros suédois fait ouvrir le tombeau après cent ans révolus. On entend alors la fin de la lutte. Asmund vainqueur perça le corps d'Assueit d'un pieu, ce qui mit fin aux activités du démon inquiet. Asmund, sorti du tombeau, raconta son histoire et tomba mort. Le héros suédois fit sortir et brûler le corps d'Assueit et en éparpilla les cendres dans l'espoir d'empêcher le démon de revenir troubler le sommeil d'Asmund. Scott ajoute alors que « The precautions taken against Assueit's reviving a second time remind us of those adopted in the Greek islands and in the Turkish provinces against the vampires. It affords also a derivation of the ancient English law in case of suicide, when a stake was driven through the body, originally to keep it secure in the tomb. »

Au XVIII^e^ siècle on s'intéressa beaucoup en France aux histoires de vampires, surtout à partir de 1737, année de la publication des *Lettres juives* de Boyer d'Argens. L'ouvrage le plus

populaire peut-être fut le *Traité sur les apparitions des esprits et les vampires*, de Dom Calmet (1746 et 1751).

Voltaire mit à contribution l'ouvrage de Calmet en 1764 dans son *Dictionnaire philosophique* où il railla la croyance superstitieuse aux vampires. Je citerai quelques phrases de son article parce qu'elles expliquent ce que c'était que cette légende : « Les vampires étaient des morts qui sortaient la nuit de leur cimetière pour venir sucer le sang des vivants, soit à la gorge, soit au ventre, après quoi ils allaient se remettre dans leur fosse. Les vivants sucés maigrissaient, pâlissaient, tombaient en consomption, et les morts suceurs engraissaient, prenaient des couleurs vermeilles, étaient tout à fait appétissants. C'était en Pologne, en Hongrie, en Silésie, en Moravie, en Autriche, en Lorraine, que les morts faisaient cette bonne chère. On n'entendait point parler de vampires à Londres, ni même à Paris. J'avoue que dans ces deux villes il y eut des agioteurs, des traitants, des gens d'affaires qui sucèrent en plein jour le sang du peuple, mais ils n'étaient point morts, quoique corrompus. Ces suceurs véritables ne demeuraient pas dans des cimetières, mais dans des palais fort agréables... » Non seulement l'ironique Voltaire mais aussi l'*Encyclopédie* eut son article sur les vampires.

M. Yovanovitch trouve que Gœthe remit à la mode les vampires par son histoire vampirique de la *Fiancée de Corinthe* (1797). Mais ce qui fit mieux en France ce fut *le Giaour* de Byron (1813) avec ses allusions aux vampires souillant leurs propres parents de leur banquet immonde. Nous savons que le docteur Polidori, se souvenant d'une conversation de Byron, écrivit un récit qui, traduit en français en 1819, fut accepté par tout le monde comme l'œuvre du poète anglais. Amédée Pichot, qui donna sa traduction complète de Byron en 1824 se crut obligé d'ajouter le recit de Polidori à son ouvrage. Le *Vampire* de Polidori plut à Nodier qui, en 1820, accorda l'égide de sa renommée au roman de Cyprien Bernard *Lord Ruthwen ou Les Vampires*. C'est en 1820 aussi que Nodier en collaboration avec deux autres auteurs fit paraître *Le Vampire*, mélodrame en trois actes, qui jouit d'un succès considérable. Ce mélodrame doit beaucoup à Polidori et à Ossian. En 1821, dans *Smarra*, et en 1822, dans *Infernalia*, Nodier revint au sujet des vampires. On comprend donc que Nodier ait largement aidé à populariser en France cette littérature vampirique.

De tous les essais de Nodier dans la littérature vampirique *Smarra* mérite le mieux notre attention. Il y a des critiques qui ne voient dans *Smarra* qu'un exemple de littérature frénétique. Je n'ose pas nier que ce soit de la littérature frénétique. Mais ce qui en fait l'intérêt à mes yeux, c'est qu'on y voit la transition entre son genre noir et ses admirables contes de fée. *Smarra* est tout rempli de la poésie de celui que tout le monde s'accorde à appeler « le bon Nodier ». Le style est plein de grâce et fait penser au pouvoir et au charme féerique de Shakespeare, auteur de *la Tempête* et du *Songe d'une Nuit d'été*. (Pour l'influence de Shakespeare sur Nodier en 1793-4 et en 1801, voir F. Baldensperger : *Etudes d'Histoire littéraire*, 2e série, Paris 1910, p. 191). Le lecteur se sent bercé — comme en rêve — par le rythme de la phrase. Les terreurs sont adoucies par l'art du conteur. On est tout près du style des chefs-d'œuvres inimitables de Nodier. Il reviendra plus d'une fois au frénétique traditionnel, mais ici il s'en est presque affranchi.

Que le lecteur compare le frénétique de *Jean Sbogar*, de *Mlle de Marsan*, d'*Inès de las Sierras*, de la *Combe de l'Homme Mort*, avec les passages suivants de *Smarra* et il appréciera l'importance de *Smarra* dans l'évolution littéraire de Nodier :

« Les sylphes, tout étourdis du bruit de la veillée, descendent autour de vous en bourdonnant. Ils frappent du battement monotone de leurs ailes de phalènes vos yeux appesantis, et vous voyez longtemps flotter dans l'obscurité profonde la poussière transparente et bigarrée qui s'en échappe, comme un petit nuage lumineux au milieu d'un ciel éteint. Ils se pressent, ils s'embrassent, ils se confondent, impatients de renouer la conversation magique des nuits précédentes, et de se raconter des événements inouïs qui se présentent cependant à votre esprit sous l'aspect d'une réminiscence merveilleuse. Peu à peu leur voix s'affaiblit ou bien elle ne vous parvient que par un organe inconnu qui transforme leurs récits en tableaux vivants, et qui vous rend acteur involontaire des scènes qu'ils ont préparées ; car l'imagination de l'homme endormi, dans la puissance de son âme indépendante et solitaire, participe en quelque chose à la perfection des esprits. Elle s'élance avec eux, et, portée par miracle au milieu du chœur aérien des songes, elle vole de surprise en surprise jusqu'à l'instant où le chant d'un oiseau matinal avertit son escorte aventu-

reuse du retour de la lumière » (p. 307 de *Contes Fantastiques*, édition Charpentier).

« Quand un voyageur qui a perdu sa route cherche d'un œil avide à travers tout l'horizon de la nuit quelque point lumineux qui lui promette un asile, longtemps ils le font errer de sentier en sentier, à la lueur d'un feu infidèle, au bruit d'une voix trompeuse, ou de l'aboiement éloigné d'un chien vigilant qui rôde comme une sentinelle autour de la ferme solitaire ; ils abusent ainsi l'espérance du pauvre voyageur, jusqu'à l'instant où touchés de pitié pour sa fatigue, ils lui présentent tout à coup un gîte inattendu, que personne n'avait jamais remarqué dans ce désert ; quelquefois même, il est étonné de trouver à son arrivée un foyer pétillant dont le seul aspect inspire la gaieté, des mets rares et délicats que le hasard a procurés à la chaumière du pêcheur ou du braconnier, et une jeune fille, belle comme les Grâces, qui le sert en craignant de lever les yeux, car il lui a paru que cet étranger était dangereux à regarder. Le lendemain, surpris qu'un si court repos lui ait rendu toutes ses forces, il se lève heureux au chant de l'alouette qui salue un ciel pur ; il apprend que son erreur favorable a raccourci son chemin de vingt stades et demi, et son cheval, hennissant d'impatience, les naseaux ouverts, le poil lustré, la crinière lisse et brillante, frappe devant lui la terre d'un triple signal de départ. Le lutin bondit de la croupe à la tête du cheval... » (p. 322, *op. cit.*).

Si l'on comprend que la plupart des pages de *Smarra* sont écrites sur ce ton et que les passages dans le genre frénétique conventionnel sont très rares, on pourra estimer l'importance de *Smarra* dans l'œuvre de Nodier.

Il faut avouer qu'il ne s'est pas complètement affranchi du genre noir, car il écrit encore quelques passages comme celui-ci : « Elle dit, et le monstre jaillit de sa main brûlante comme le palet arrondi du discobole, il tourne dans l'air avec la rapidité de ces feux artificiels qu'on lance sur les navires, étend des ailes bizarrement festonnées, monte, descend, grandit, se rapetisse, et, nain difforme et joyeux, dont les mains sont armées d'ongles d'un métal plus fin que l'acier, qui pénètrent la chair sans la déchirer, et boivent le sang à la manière de la pompe insidieuse des sangsues, il s'attache sur mon cœur, se développe, soulève sa tête énorme et rit. En vain mon œil, fixe d'effroi, cherche dans l'espace qu'il peut embrasser un objet qui le rassure : les mille

démons de la nuit escortent l'affreux démon de la turquoise. Des femmes rabougries au regard ivre ; des serpents rouges et violets dont la bouche jette du feu ; des lézards qui élèvent au-dessus d'un lac de boue et de sang un visage pareil à celui de l'homme : des têtes nouvellement détachées du tronc par la hache du soldat, mais qui me regardent avec des yeux vivants, et s'enfuient en sautillant sur des pieds de reptiles.... » (*op. cit.*, p. 330).

Avant de quitter cette année 1821, notons que c'est alors qu'il traduisit, avec Taylor, le *Bertram* de Maturin et qu'il publia le récit de sa « Promenade de Dieppe aux Montagnes d'Ecosse ».

V. *Trilby* (1822).

L'année suivant sa promenade aux montagnes d'Ecosse, Nodier publia *Trilby*. La préface nous renseigne sur l'inspiration de l'œuvre. « Le sujet de cette nouvelle est tiré d'une préface ou d'une note des romans de sir Walter Scott.... le plaisir de parler d'un pays que j'aime.... m'a séduit. » Dans cette préface, Nodier fait allusion à la popularité des romans de Scott et à la multiplicité de ses imitateurs. On pourrait s'attendre, par conséquent, à y voir une imitation des romans de Scott. Cependant, on aurait beau l'y chercher, on ne l'y trouverait pas.

C'est à *Smarra* que *Trilby* se lie et non seulement par la date. Le style, la grâce, la poésie qui marquent déjà *Smarra* du sceau du génie sont portés dans ce conte à la perfection. Nodier, dans *Trilby*, a secoué le joug des horreurs frénétiques qui faisaient encore tache dans son conte vampirique *Smarra*. J'ai déjà indiqué la transition de manière dans *Smarra*. La grâce et le charme qui y remplissaient maintes pages règnent partout dans *Trilby*. Les pages descriptives s'y rencontrent souvent mais elles ont le vague d'Ossian et du brouillard si ce n'est le vague du rêve et du monde des fées. *Trilby* est un lutin qui fait penser au monde féerique de Shakespeare. Nodier, mieux qu'aucun autre romantique français, a savouré une partie de l'œuvre du grand poète anglais et s'en est servi avec un talent qui est digne du créateur d'*Ariel* et de *Titania*. Scott, comme antiquaire qui s'intéresse aux légendes et superstitions, a pu inspirer à Nodier la conception de *Trilby*. Mais s'il y a vraiment une influence littéraire anglaise, c'est plutôt celle de Shakespeare, poète du royaume des fées. Je reparlerai de Shakespeare à propos de l'année 1832.

Or, l'inspiration de Shakespeare n'est pas la seule, quoique, à mon avis, la plus grande. Il est difficile d'estimer avec précision sa dette envers les contes de Perrault. De plus, sa dette envers Cazotte est probablement considérable.

Jacques Cazotte (1720-1792) est parent de Nodier par son talent facile et par l'enchantement de ses contes magiques. Je renvoie le lecteur curieux des détails de sa vie à l'excellente étude de Gérard de Nerval (voir *Le Diable Amoureux*, roman fantastique, par J. Cazotte, précédé de Sa Vie, de Son Procès, et de Ses Prophéties et Révélations, par Gérard de Nerval [1].

Je donne un résumé du *Diable Amoureux* pour rendre plus claire la dette de l'auteur de *Trilby* à Cazotte :

Un jeune Espagnol, Don Alvare, demande à un ami, Soberano, de l'initier aux mystères de la cabale. Il proteste qu'il n'a pas peur des esprits et qu'il tirerait les oreilles au Diable même si celui-ci venait se présenter à lui. Soberano l'éprouve bientôt. Dans un lieu obscur, près de Naples, il trace un cercle autour de Don Alvare et le quitte. Don Alvare appelle Béelzébuth à trois reprises. Alors apparaît une horrible tête de chameau qui lui demande *Che vuoi* ? Tant bien que mal le jeune homme dompte sa frayeur et commande au fantôme de prendre une forme plus agréable. Le chameau vomit une épagneule et disparaît. Alvare sort du cercle magique. Il caresse la chienne qui obéit promptement à tous ses ordres, lui prépare un banquet et se transforme en page Biondetto. Mais ce page est vraiment une gracieuse jeune fille qui essaie de se faire aimer de Don Alvare. Celui-ci lutte longtemps contre l'amour qu'il semble craindre. Biondetta est pourtant trop rusée. Elle lui rend de grands services, ne lui reproche rien et enfin elle est grièvement blessée par une femme jalouse de son pouvoir sur Don Alvare. Alors il ne réprime plus sa passion et les deux se rendent mutuellement heureux. Or, Biondetta veut le séduire et il s'y oppose toujours, voulant au préalable se marier. Biondetta craint le mariage et les explications qui devraient se faire dans la famille de Don Alvare, en Estramadure. Don Alvare la quitte pour revoir sa mère et lui demander la permission d'épouser Biondetta. Mais elle le suit et les deux font le long voyage ensemble. Arrivés tout près de son village un dernier accident leur arrive et ils sont forcés de passer vingt-quatre heures chez un fermier. C'est là, enfin, la nuit, que Biondetta triomphe de sa résistance. Alors elle dit

qu'elle n'est pas Biondetta, mais le diable. Elle le quitte et des visions horribles le hantent. Il voit de gros limaçons et la tête du chameau et se cache sous son lit. Le lendemain, il apprend que Biondetta est partie et doit le rejoindre plus loin. Il ne la revoit plus. Il arrive chez sa mère, raconte son aventure et apprend à quel grand danger il a échappé.

Il me semble que l'étude psychologique, le sujet et le style de ce conte ont laissé leur empreinte sur l'esprit de Nodier.

Des souvenirs de Perrault et d'autres plus vifs de Shakespeare ont fourni, avec le *Diable Amoureux* de Cazotte, les matériaux avec lesquels le génie de Nodier a composé ce qui est un des meilleurs contes de la littérature française. Dans tous les cas le conte n'est pas une imitation de qui que ce soit.

Les étapes que Nodier a parcourues pour arriver à ce chef-d'œuvre laissent encore leurs traces. Sa première période, celle de ses héros et héroïnes à l'âme trop sensible, est représentée dans des discours du lutin Trilby profondément amoureux de Jeannie. Je cite un seul exemple : « Et que sont mille ans de la plus sévère captivité, que serait une éternité de mort, une éternité de douleur, pour l'âme que tu aurais aimée, pour la créature trop favorisée de la Providence qui aurait été associée pendant quelques minutes aux mystères de ton cœur, pour celui dont les yeux auraient trouvé dans tes yeux un regard d'abandon, sur ta bouche un sourire de tendresse ! Ah ! le néant, l'enfer même n'aurait que des tourments imparfaits pour l'heureux damné dont les lèvres auraient effleuré tes lèvres, caressé les noirs anneaux de tes cheveux, pressé tes cils humides d'amour, et qui pourrait penser toujours, au milieu des supplices sans fin, que Jeannie l'a aimé un moment ! Conçois-tu cette volupté immortelle ? Ce n'est pas ainsi que la colère de Dieu s'appesantit sur les coupables qu'elle veut punir ! Mais tomber, brisé de sa puissante main, dans un abîme de désespoir et de regrets où tous les démons répètent pendant tous les siècles : Non, non, Jeannie ne t'a pas aimé ! Cela, Jeannie, c'est une horrible pensée, un inconcevable avenir ! Vois, regarde, consulte ; mon enfer dépend de toi » (p. 150 des *Nouvelles*, édition Charpentier).

Les traces, heureusement rares, de ses imitations d'auteurs frénétiques se retrouvent aussi dans ce conte. Ne sont-elles pas visibles dans ce passage-ci : « L'autre jour, à l'instant où le cercueil d'un de nos frères allait toucher le sol du caveau mor-

tuaire, la corde se rompt tout à coup en sifflant comme avec un rire aigu, et la châsse roule, grondant, de degrés en degrés sous les voûtes. Les voix qui en sortaient ressemblaient à la voix des morts, indignés qu'on ait troublé leur sépulture, qui gémissent, qui se révoltent, qui crient. Les assistants les plus rapprochés du caveau, ceux qui commençaient à plonger leurs regards dans sa profondeur, ont cru voir les tombes se soulever et flotter les linceuls, et les squelettes agités par l'artifice des lutins jaillir avec eux des soupiraux, s'égarer sous les nefs,... La nuit profonde, la nuit toute entière, dans l'église.... Nos moines éperdus s'égaraient dans l'immensité du temple, agrandi encore par la profondeur de la nuit.... L'un d'eux sentit la main glacée de saint Duncan, qui s'ouvrait, s'épanouissait, se fermait sur la sienne et le liait à son monument d'une étreinte éternelle. Il y fut retrouvé mort le lendemain. Le plus jeune de nos frères.... saisit avec tant d'ardeur la statue d'une jeune sainte dont il espérait le secours, qu'il l'entraîna sur lui et qu'elle l'écrasa de sa chute.... » (*op. cit.*, p. 129-130).

Je ne cite ces pages — partie la moins importante de l'œuvre — que pour indiquer le Nodier des œuvres antérieures. On peut voir quels progrès il a faits en quittant ces genres étrangers. Il est bien à regretter que plus tard il ait rebroussé chemin pour revenir aux passions allemandes et aux horreurs de l'école frénétique. N'a-t-il pas fait un chef-d'œuvre sans en comprendre l'excellence ?

VI. (1830-1832).

Nodier revient au genre de *Thérèse Aubert* et d'*Adèle* dans *Les Aveugles de Chamouny*. C'est l'histoire d'un aveugle orphelin, Gervais, et de sa fiancée, Eulalie, aveugle aussi. Elle est opérée et guérie. Alors elle voyage et devient amoureuse d'un autre. Gervais se tue par désespoir.

Dans cette nouvelle, l'éternel besoin des romantiques de s'attendrir se fait voir et la grande passion aboutit au suicide. On y distingue aussi des détails d'observation qui ne sont pas essentiels à l'intrigue mais indiquent une des contributions des Waverley Novels à la formation des romans d'un Balzac.

L'autre nouvelle, très courte, *Histoire du Chien de Brisquet*, qui se trouve dans le même livre (*Histoire du Roi de Bohême et de ses sept Châteaux*, 1830), est très différente.

En 1831, Nodier publia le *Bibliomane*, livre dans lequel il entre du Sterne et du Rabelais. Sans doute Nodier se raille lui-même quand il fait le portrait si vivant du bibliomane. Or, il est à remarquer que ce n'est pas la physionomie et le costume de l'homme que Nodier décrit. Il semble pourtant imiter Scott — s'il ne le dépasse pas en excellence — dans son étude des manies et travers d'un « antiquaire ». Son bibliomane voit toutes les choses sous leurs seuls rapports avec sa recherche des bouquins. Nodier a fait dans ce petit conte une étude digne de Balzac. Il y a mis la sympathie et l'humour qui manquent aux études de Balzac.

Dans *M. de La Mettrie*, de la même année, nous retrouvons le même art de faire vivre un caractère. Cette fois c'est le superstitieux. Nodier, comme Scott, révèle de larges et profondes connaissances. Ses essais frénétiques l'ont peut-être conduit à traiter des superstitions. L'important, c'est qu'il ne suit pas les méthodes des auteurs frénétiques. Il fait vivre l'homme de sa vie intime. Nodier annonce le nouveau genre, l'étude méticuleuse et profonde de l'être moral et sentimental, du for intérieur.

Le persiflage qui est visible dans cet ouvrage devient bien prononcé dans *Lucrèce et Jeannette*. Ici, Nodier fait la critique de la fatalité des passions décrites dans *Séraphine*, *Thérèse*, *Clémentine* et *Amélie*, ouvrages publiés en 1831 ou 1832.

Séraphine est un souvenir de son enfance (douze ans), du temps où il courait la campagne en naturaliste. Le héros Maxime est épris de Séraphine qui a près de deux ans de plus que lui. La jeune fille est maladive et meurt.

Thérèse aussi a deux ans de plus que Charles. Le jeune amoureux apprend qu'elle est déjà mariée. Son mari est un émigré proscrit. Thérèse meurt et son mari est fusillé.

Clémentine a dix-huit ans et elle aime et est aimée d'un jeune homme de vingt-trois ans. La différence de rang est un obstacle à leur union. Elle se marie avec un autre et elle meurt.

Amélie est une autre charmante jeune fille qui, après des crises de maladies et beaucoup d'émotions, a le bonheur de s'unir avec son bien-aimé. Mais elle meurt d'anévrisme une heure après le mariage.

Dans ces quatre ouvrages, Nodier est revenu à ses préférences de jeunesse. Ici ses ancêtres littéraires sont les écrivains allemands, et Gœthe est celui qui garde longtemps le plus d'empire

sur Nodier. Ne devine-t-on pas aussi les ballades allemandes derrière toutes ces tristesses et derrière toute cette fatalité ? Il est difficile d'estimer toute la force de l'impression que fit Werther sur Nodier en 1800 environ. N'est-il pas étonnant qu'après trente ans Nodier puisse écrire encore quatre romans de suite sous la domination de Werther ?

Mme Cottin et Mme de Krüdener n'auraient probablement pas influencé Nodier si elles n'avaient pas rempli leurs romans du délire sacré qui caractérise Werther.

VII. *Mademoiselle de Marsan* (1832).

Mademoiselle de Marsan est un roman en trois épisodes dont le premier s'intitule « Les Carbonari ». Nodier garde toujours sa prédilection pour les sociétés secrètes. Dans cette première partie, il nous donne des aperçus historiques et un commencement d'intrigue. Maxime gagne l'affection d'un M. de Marsan, s'éprend de sa fille Diana et se lie d'amitié avec un certain Mario Cinci, jeune héros byronien mais haï de M. de Marsan. Maxime agit envers lui en loyal ami même quand il apprend que Diana et lui s'aiment éperdument. Dans « Les Carbonari », l'auteur se sert une seule fois d'un « ressort caché entre les refends de la boiserie gothique ». Cet incident et un peu de mystère dans le caractère de Mario Cinci rappellent seuls les romans frénétiques.

Le deuxième épisode amène un peu plus de mystère dans les personnages du docteur Fabricius et de Solbioski et aussi dans les avertissements de rendez-vous dans la chapelle Sainte-Honorine de l'église de Codroipo à Trieste. C'est le rendez-vous que Mario lui avait indiqué deux mois plus tôt.

Maxime apprend que Mario est mort, noyé dans le torrent quinze jours auparavant. Honorine Fabricius vient au jour nommé l'avertir de se rendre le lendemain une heure avant l'aube aux bateaux du Tagliamente. Elle lui montre le signe convenu entre lui et Mario. Il y rencontre Joseph Solbioski et l'accompagne à la Torre Maladetta. Solbioski parle de la mort de Mario et lui apprend la mort de M. de Marsan ; il est convaincu aussi de la mort de Diana.

Le troisième épisode est celui de « La Torre Maladetta » avec le sous-titre de « La Famine ». Il est le plus long des trois épisodes et cependant l'intrigue ne s'avance pas. On dirait que

Nodier oublie l'intrigue tant il est occupé de faire une longue scène dans la pure tradition radcliffienne. Quand Maxime et Solbioski arrivent à la Tour Maudite la vieille concierge leur apprend que M. Bartolotti, qui devait les y attendre, s'en était éloigné par peur. Elle explique d'où venait sa peur : « Mais ces bruits sourds qu'on entend sous les voûtes, comme si on voulait les renverser ; mais ces cris plaintifs qui partent de tous les côtés des ruines, tantôt ici, tantôt là ; mais ces deux dames noires qui déploient, en signe de désolation, des écharpes rouges et blanches sur le balcon de l'ancienne plate-forme, avec des gémissements à fendre le cœur !... » Barbarina, la concierge, croit que ces deux femmes sont mortes depuis plus de deux siècles.

Leur curiosité est excitée et Solbioski fait le tour de l'enceinte et Maxime visite soigneusement les murailles et grimpe sur le donjon qui tremble presque sous ses pieds. Là-haut, il découvre une trappe. Il redescend et en informe Solbioski. Au moment de se coucher, ils sentent un choc violent qui ébranle les voûtes sous leurs pieds. Le choc est suivi de gémissements et se renouvelle plusieurs fois.

Alors Maxime et Solbioski armés de pistolets, d'un levier et d'autres instruments visitent le donjon pour essayer d'approfondir le mystère. Après quelques petits accidents, ils ouvrent la trappe et descendent dans un escalier en hélice. La trappe retombe sur eux et tous les instruments sont dehors, de sorte qu'ils restent prisonniers. Ils descendent et Maxime manque de se tuer parce que l'escalier est rompu. Ils se laissent tomber et un peu plus loin la difficulté se reproduit. Après avoir traversé la plate-forme des dames aux écharpes, ils se glissent dans un corridor très étroit, descendent une autre hélice et arrivent dans une vaste salle dans le centre de laquelle on avait creusé un puits. Ils y trouvent des bougies juste à temps car leur lanterne va s'éteindre.

Après cette excursion vraiment radcliffienne vient un choc horripilant. Pendant que Maxime examine les coins obscurs de la salle, Solbioski jette un cri déchirant et tombe, le front sur la poitrine de Maxime : « Là, là, me dit-il, en me montrant du doigt tourné derrière lui la partie de la salle qui nous était opposée, c'est là ! — Eh ! quoi encore, mon ami ? Tu n'as pas même dit ce que tu crois avoir vu. — Un cadavre ! un cadavre ! le corps d'une femme assassinée ! » Alors s'ensuit la description de la

victime. Ils trouvent dans un cabinet exhaussé des bûches et allument du feu. Le plafond de ce cabinet rend un son métallique, et voilà l'origine des sons qui avaient effrayé M. Bartolotti. Plus tard, dans ce cabinet, Maxime croit saisir un murmure de plainte ou une voix d'agonie : « Je me baissai.... je vis quelque chose alors qui ressemblait à un second cadavre. J'y touchai en frissonnant.... Cette femme mourante ou morte, c'était Diana ! » Solbioski croit que Mario y avait caché Diana avec sa femme de compagnie et qu'après la mort inattendue de Mario les vivres leur avaient manqué. Diana vit encore, mais elle est incapable de proférer un mot. Ils s'endorment tous, épuisés de fatigue et de faim.

Pour remonter l'escalier rompu, ils se mettent le lendemain à fabriquer une échelle en employant des dossiers de fauteuils et autres choses trouvées dans la vaste salle ou dans le cabinet. Ils arrivent à la trappe vers la fin du troisième jour de captivité. Ils ouvrent, avec un barreau arraché au balcon, la trappe à laisser passer un homme. Un instant après « toutes les pierres qui entouraient la trappe, ébranlées par son mouvement, se précipitèrent sur elle avec un épouvantable fracas ; elle retomba comme la foudre, et nous chassa violemment au loin sur les dalles. » Il faut alors rebrousser chemin. Maxime tire des coups de pistolet pour attirer l'attention des habitants du château, s'il en restait. Après cela, c'est la faiblesse, faute de nourriture, les évanouissements et les songes confus. Quand Maxime se réveille Fabricius se trouve à côté. Il a déjà fait transporter Solbioski dans un lieu sûr (sa tête, comme celle de Fabricius, est mise à prix). Le soir, Maxime part pour reconduire Diana à Venise où elle entre dans un couvent.

Tout commentaire est superflu pour qui connaît les ouvrages de Mme Radcliffe.

Mlle Killen aurait donc eu raison (*Le Roman Terrifiant*, p. 184) de dire que *Mademoiselle de Marsan* est un vrai roman à la Radcliffe si le troisième épisode seul avait formé tout le roman. Mais le premier épisode n'est point du genre terrifiant et le deuxième n'y ressemble que par un peu de mystère dans les caractères et l'indication impressionnante des rendez-vous. « La Torre Maladette », certes, est digne des romans de Mme Radcliffe.

VIII. *Les Contes de* 1832.

Trois contes sur cinq publiés en 1832 ne demandent qu'une mention sommaire.

Le Songe d'Or est un excellent conte oriental.

Jean-François-les-Bas-Bleus devient fou par suite d'amour contrarié et sait prédire les événements politiques.

Michel, le héros de *La Fée aux Miettes* est aussi un fou. Ce conte, qui contient des chapitres dans la meilleure veine du fantastique de Nodier — fantastique qui doit beaucoup à Shakespeare, à Perrault et à Calmet — ce conte, dis-je, est allongé de dissertations sur beaucoup de choses. Ces divagations sont des badinages imités de Sterne. Le conte ne gagne pas à être allongé de cette manière.

L'Amour et le Grimoire (1832) est un mélange bizarre de mode romantique, de raillerie à la Sterne, et de souvenirs de Calmet et autres amateurs de la cabale. La raillerie pénètre partout. A la troisième page, Nodier exprime son grand amour du fantastique. Il veut échapper à la triste expérience de la vie car il lui préfère le fantastique. « .... j'aurais donné dix ans de ma vie, et j'aurais fait un grand marché, pour la rencontre d'un sylphe, d'une fée, d'un sorcier.... » Seize pages plus loin, il mentionne *l'Histoire des apparitions* de D. Calmet « qui est comme tout le monde le sait un des meilleurs recueils de facéties infernales qu'on puisse lire. » Il parle de Calmet aussi à la dernière page du livre. Même dans les souvenirs du fantastique il entre de la raillerie. Il en entre aussi dans son imitation de scènes radcliffiennes, telle que l'arrivée de Marguerite la nuit (dans son rêve). Il s'imagine être un caractère « noir », tel que les héros de Byron et de Radcliffe ou tel que les brigands allemands. « A l'époque dont je parle, j'aurais été bien fâché de ne pas passer pour un mauvais sujet, d'abord parce que c'était à la mode.... » Il aime Marguerite mais il craint que sa présence ne la profane, quoiqu'il l'aime plus qu'aucun autre. « Je ne transplanterai pas dans le stérile désert de ma vie ta tige si fraîche et si délicate avec ses fleurs embaumées ! » Et pourtant, souvenirs de romans noirs, de Calmet, de littérature allemande et des poèmes de Byron, il se moque de tout et son roman finit sur un ton de burlesque.

On se rappelle qu'en 1832 Nodier écrivit les Préliminaires de Jean Sbogar et que dans cette préface l'influence de Scott est

manifeste. On ne s'étonnera donc pas de trouver au milieu de la bizarre composition qu'est *l'Amour et le Grimoire* une description bien détaillée d'une chambre, genre de description rare chez Nodier. L'année suivante, Nodier refit la description de chambre à la Scott dans *Charlotte Corday* (publiée pour la première fois dans la *Revue de Paris*, octobre 1833). C'est surtout en 1832 environ que Nodier entraîné par le succès de Hugo, de Dumas et d'autres, cède à la mode créée par Scott.

C'est en 1832 aussi que Nodier préconise le génie fantastique de Shakespeare. J'ai déjà dit qu'en 1821 et 1822 Shakespeare exerçait un grand charme sur Nodier. En 1832, Nodier n'a rien perdu de son admiration pour celui qui avait aperçu les merveilles du monde physique « dans quelque vision sublime ». Dans son morceau *Du Fantastique en littérature*, Nodier n'oublie pas Gœthe, Jean-Paul, Musoeus, Tieck et Hoffmann ; il n'oublie non plus Lewis, Byron et Scott, mais ce qu'il dit de ces étrangers ne vaut pas la page élogieuse qu'il consacre à l'art de Shakespeare. Je la cite ici parce que je veux insister sur l'importance de Shakespeare au sujet du fantastique de Nodier :

« .... car Shakespeare et la poésie, c'est la même chose. Spenser n'avait fait que lui tracer le chemin ; il l'élargit, le prolongea, l'embellit de spectacles nouveaux, le remplit, l'inonda de nouvelles figures, plus fraîches, plus aériennes, plus transparentes que les apparitions fugitives des rêves du matin ; il y mena les danses romantiques d'Obéron, de Titania, et des génies qui, d'un pied plus léger que celui de Camille, touchent aussi le gazon sans le courber ; il y sema ces fleurs embaumées de parfums célestes qui s'ouvrent, aux tièdes chaleurs de l'aurore, pour recevoir le peuple nocturne des esprits et se referment sur lui jusqu'au soir, comme des pavillons enchantés ; il répandit dans l'air des lumières inconnues, accorda des lyres célestes qui n'avaient jamais vibré à l'oreille des hommes, suspendit l'orchestre mélodieux d'Ariel aux branches émues de l'arbrisseau, cacha le nid invisible de Puck dans un bouton de rose, et fit sourdre de tous les pores de la terre, de tous les atomes de l'air, de toutes les profondeurs du ciel, un concert de voix magiques. Dans les innombrables couleurs de la palette, et dans cette multitude de remuantes sympathies que la parole ébranle jusqu'au fond de l'âme, tout appartient à Shakespeare. Quand son pinceau a fini de caresser les formes séduisantes d'un sylphe, c'est à lui seul

qu'il est réservé de tracer les proportions gigantesques et grossières du gnome sous les traits de Caliban, de déguiser le satyre antique sous l'attirail burlesque de Falstaff, et de suspendre le croquis de Michel-Ange au tableau délicieux du Corrège. Si Dante et l'Arioste ne vous ont pas encore offert toutes les conditions essentielles de l'individualité d'un demi-dieu, arrêtez-vous à celui-ci : *incessu patuit.* »

Hélène Gillet (1832) est un plaidoyer contre la peine de mort. J'ai indiqué son premier et court plaidoyer dans les Tablettes de Lothario. En 1832 Nodier semble avoir oublié qu'il avait devancé Hugo de bien loin. *Le Dernier Jour d'un Condamné* date de 1829 et *Claude Gueux* de 1834. *Jean Sbogar*, pourtant, est de 1818.

Hélène Gillet est une histoire de 1624. Hélène est condamnée à tort pour infanticide. Nodier prend plaisir à nous décrire et Hélène marchant au supplice et la scène finale. Comme tant d'écrivains français de sa génération, Nodier n'épargne aucun détail sanglant. On veut renchérir sur Scott et on y ajoute du Lewis.

Le bourreau blesse Hélène mais ne la tue pas. Après, « le peuple tua le bourreau... et le peuple tua la bourrelle ». Nodier, comme plus tard Soulié, se justifie en faisant appel à l'histoire. « Ne me reprochez pas ces cruels détails.... ce n'est, hélas ! que de l'histoire ».

Le sujet donc rappelle Hugo : les phrases même le rappellent. La description de l'échafaud et du bourreau n'a plus le vague ordinaire des descriptions de Nodier mais elle est colorée comme celles de Hugo et faite en bon disciple de Scott. Nodier, ici, s'efforce de donner le pittoresque, mais il avoue que c'est le style de Hugo dont il a besoin : « Et maintenant, si vous voulez me prêter un instant la baguette magique d'Hugo ou de Dumas, je vais transporter la scène dans un autre lieu. Il y avait à Dijon une place dont le nom indique assez la tragique destination. Elle s'appelait le Morimont, ou la montagne de la Mort. Au milieu, s'élevait un échafaud, tendu d'un drap lugubre, où l'on montait par huit degrés de bois, mais qui était exhaussé par une estrade en maçonnerie, formée de quatre degrés de pierre. Tout alentour, à un rayon de deux toises et demie, on avait tracé une enceinte composée de planches et de pieux pour servir de barrière à la foule. L'intérieur était occupé par M. le Procureur général du roi, escorté de ses huissiers d'honneur, et assis sur un pliant ;

par les pères capucins et jésuites qui faisaient la recommandation de l'âme, et par un peloton d'archers. Le long de la clôture, circulaient lentement six pénitents en sac noir, ouvert seulement à l'endroit des yeux, les pieds nus, les flancs ceints d'une corde de chanvre, et la torche au poing, qui quêtaient d'une voix lamentable pour les âmes du purgatoire. » Une telle description, exceptionnelle chez Nodier, est sans doute inspirée par Hugo et à travers lui par Scott.

IX. *La Combe de l'Homme Mort* (1833).

En 1833 Nodier écrivit :

Baptiste Montauban, histoire d'un autre romantique rendu fou par un amour sans espoir. Il se noie quand il apprend que celle qu'il aime va se marier.

Hurlubleu et *Leviathan le long*, tous les deux composés de divagations et de badinages.

Le charmant conte de fée *Trésor des Fèves et Fleur des Pois* et *La Combe de l'Homme Mort*. Dans ce dernier conte, l'influence de Scott se fait sentir. Nous venons de noter cette même influence dans *Hélène Gillet*, de l'année précédente. Rappelons aussi la Préface de *Jean Sbogar*, écrite en 1832, où Nodier ajoute « du Scott » qui manquait dans son roman.

Le conte se donne pour historique et la scène se place au XVI^e^ siècle. Le dialogue familier — surtout à la fin du conte entre le maréchal-ferrant, sa mère et les jeunes filles — et la description des voyageurs décèlent l'influence du roman historique. Voici le premier voyageur dessiné à la Scott. « Le premier avait l'apparence d'un personnage de quelque distinction ; il portait un juste-au-corps noir à aiguillettes, sur lequel se rabattait une large fraise blanche à gros plis bien empesés et bien godronnés ; ses jambes étaient enveloppées jusqu'au-dessus du genou, vers l'endroit où descendait sa cape de drap, d'une bonne paire de guêtres de cuir bouclées en dehors, et son chapeau rabattu était ombragé d'une plume flottante qui retombait devant ses yeux. Sa barbe pointue et grisonnante n'annonçait qu'une robuste vieillesse, et son attitude brave et discrète lui donnait l'air d'un docteur. » Voilà du Scott, mais il y a autre chose aussi dans le paragraphe suivant : « L'autre, à en juger par sa petite taille devait être un enfant du commun, mais son accoutrement extraordinaire avait

attiré d'abord l'attention d'Huberte et des jeunes filles de la combe qui regrettaient de ne pas discerner ses traits à travers les touffes énormes de cheveux roux dont sa figure était couverte presque tout entière ; il était vêtu d'un haut-de-chausses et d'un pourpoint rouge cramoisi, extrêmement serrés, et le sommet de sa tête se cachait seul sous une calotte de laine de même couleur, d'où s'échappait en boucles crépues cette chevelure d'un blond ardent qui lui prêtait une physionomie si étrange. Cette espèce de bonnet était fixé sous le menton par une forte courroie, comme la muselière d'un chien hargneux. »

Ce portrait rappelle non seulement Scott mais aussi Hugo et Dumas. La ressemblance du petit homme à cheveux roux avec Han d'Islande est frappante, et non seulement dans cette description mais ailleurs, par sa voix rauque et ses éclats de rire étourdissant, par sa bouche immense garnie de dents innombrables, par ses forces merveilleuses et enfin par la peur qu'il fait à la compagnie. Or, cette ressemblance se mêle à une imitation de procédés qui dérivent de Maturin et de Monk Lewis.

Le petit voyageur s'appelle Colas Papelin, c'est en réalité le diable. L'autre, Pancrace Chouquet, autrefois faux dévot, avait tué (trente ans auparavant) le saint Odilon et s'était soustrait au châtiment en faisant un pacte avec le diable. « Tiphaine et ses gens ne découvrirent personne dans la grotte, et comme il s'y était répandu tout à coup une odeur de bitume et de soufre, on pensa que l'étranger avait contracté un pacte avec le démon pour échapper au danger où il s'étoit mis.... il restoit dans la grotte un brimborion de cédule taché de sang et marqué de cinq grands ongles noirs comme d'un scel royal qui assuroit trente ans de répit à l'homicide, comme il appert par la translation qu'en fit monseigner le grand pénitencier, car il étoit écrit en lettres diaboliques. »

Le pacte expira la nuit même de l'arrivée de ces deux voyageurs chez le maréchal-ferrant. Colas Papelin fait raconter l'histoire de Saint Odilon afin de tourmenter Pancrace et, à la fin, il le fait reconnaître. Le docteur sort de la maison et Colas le suit. Le lendemain on trouva le docteur mort. « C'était un cadavre si horriblement lacéré, si déformé par les convulsions de l'agonie, si rapetissé, si racorni par l'action d'un feu céleste ou infernal, qu'il était difficile d'y reconnaître quelque chose d'humain, seule-

ment on y voyait traîner à côté les lambeaux d'une cape noire et d'un chapeau à plume flottante. »

On saisira facilement la ressemblance entre Papelin et Pancrace d'une part et Han et Spiagudry de l'autre. Il est intéressant de voir Nodier, en 1832 et 1833, revenir au frénétique et au pittoresque du roman historique, car c'est le charme des romans de Hugo qui semble être responsable du revirement littéraire de Nodier.

On serait tenté de voir dans le *Reclus de la Combe* et dans l'*Orage* quelques souvenirs du *Solitaire* du Vicomte d'Arlincourt.

Le pittoresque et le frénétique de Nodier, en 1832 et 1833, indiquent la pente par où vont glisser bientôt dans les horreurs du roman feuilleton Sue, Soulié et d'autres.

En 1834 et 1835 il ne fit pas de contes.

En 1836 il écrivit *Paul ou la Ressemblance*, qui n'a pas d'importance au point de vue de cette thèse, et le *Voyage pittoresque et industriel dans le Paraguay-Roux* qui est la suite de *Hurlubleu* et de *Leviathan le long*.

X. *Inès de las Sierras* (1837).

En 1837 Nodier écrivit *Le Génie Bonhomme*, conté de fée didactique, *La Légende de Sœur Béatrix*, légende tirée d'un vieil hagiographe et

Inès de las Sierras qui est en même temps une histoire de revenants et une histoire véritable (voir le commencement de l'œuvre p. 169 de l'édition Charpentier).

Dans les derniers jours de 1812, le colonel d'un régiment de dragons envoya un capitaine (l'auteur du récit) et deux lieutenants, Sergy et Boutraix, à Barcelone au marché de chevaux. Ils font le voyage dans la voiture d'un arriero Estevan et avec « le seigneur Bascara, régisseur et gracioso de la comédie, qui va rejoindre sa troupe à Barcelone, et qui était resté en arrière pour accompagner les bagages ». Le voyage est si pénible à cause du mauvais temps qu'ils décident, en arrivant à Mattaro, de coucher. Les auberges et maisons particulières sont pleines et il n'y a de logement vacant qu'au château de Ghismondo. C'est un vieux château abandonné, que l'on dit hanté. Les officiers décident d'y aller passer la nuit et emportent des provisions. Estevan et Bascara ont peur de les accompagner. Les autres vainquent

leurs scrupules. En route le voiturier leur raconte la légende du château, laquelle est connue depuis déjà 300 ans. Ghismondo était à vingt-cinq ans le chef de l'illustre famille de Las Sierras. Il se ruina par ses prodigalités et chercha un asile dans ce château qu'il fortifia. Il y passa le reste de ses jours avec une poignée d'hommes d'armes et une compagne qu'il se procura, sa propre nièce. « Quelques-uns disent qu'Inès de Las Sierras souscrivit en secret à son enlèvement. » Il leva des impôts sur les passants pour suppléer à ses revenus. Mais la veille de Noël la douce Inès, éclairée d'un brillant rayon de la grâce, pénétra à minuit, contre son usage, dans la salle des banquets. Les trois brigands étaient à moitié ivres. Elle leur peignit en vives paroles la méchanceté de leurs actions et essaya de leur rappeler quelques sentiments humains. Ghismondo, excité par ses barbares compagnons, lui perça le sein d'un coup de poignard. Mais quand le sommeil eut commencé à dissiper l'ivresse de Ghismondo il vit Inès « entrer dans sa chambre à pas mesurés, non pas belle, frémissante d'amour et de volupté, et vêtue comme autrefois d'un tissu léger qui allait tomber, mais pâle, ensanglantée, traînant le long habit des morts, et déployant vers lui une main flamboyante qu'elle vint imposer lourdement sur son cœur.... L'implacable main restait clouée à sa place et le cœur de Ghismondo brûlait et il brûla ainsi jusqu'au lever du soleil, où disparut le fantôme. Ses complices reçurent la même visite et subirent le même supplice. » Cet incident est sans doute un souvenir du vampirisme de *Smarra*. La visite se répéta toutes les nuits. A l'anniversaire du crime, au repas du soir, « ils la virent entrer, rejeter son drap funèbre, et s'asseoir parmi eux dans ses plus riches atours. Saisis d'étonnement et de terreur, ils la virent manger du pain et boire du vin des vivants ; on dit même qu'elle chanta et qu'elle dansa, suivant la coutume du passé, mais tout à coup sa main flamboya comme dans les mystères de leurs songes et toucha au cœur le chevalier, l'écuyer et le page. Alors tout fut fini pour cette vie passagère, car leur cœur calciné avait fini de se réduire en cendres, et il ne renvoya plus de sang à leurs veines. »

La légende intéresse les voyageurs de différentes façons. Le voiturier ajoute « que tous les ans, le 24 décembre à minuit (mes seigneurs, c'est aujourd'hui, et ce sera tout à l'heure), les croisées du vieil édifice s'illuminent subitement » et dedans la scène du crime se refait. Son père avait vu cette scène, une veille de

Noël. A ce point les voyageurs arrivent au château qui commence à tomber en ruines et dont Nodier nous donne une description précise ; on se rappelle que ses descriptions sont assez vagues à l'ordinaire. C'est une description très fidèle aux méthodes radcliffiennes. Les éclairs rendent visible le dehors. Les voyageurs allument des torches « dont la flamme, nourrie par un courant impétueux, résista heureusement aux battements d'ailes des oiseaux nocturnes.... » Estevan préfère rester dehors avec ses mules. Les quatre autres entrent. Ils passent par le grand escalier, des corridors, une salle carrée à banquettes délabrées, une galerie à plancher prêt à crouler. La muraille était garnie de tableaux dont un représentait Inès de Las Sierras. Ils arrivent enfin à la salle à manger qui était mieux conservée que les autres pièces. Là, ils s'installent, allument dix torches, font les préparatifs d'un repas et alors, pour mieux reproduire la scène de la légende, ils se travestissent, grâce aux hardes de Bascara, le capitaine en chevalier, Boutraix en écuyer et Sergy en page. Bascara ne voulut pas s'y mêler et resta à part sur un fauteuil. Ici Nodier intercale deux pages de conversations sans importance (comme le fait souvent Anne Radcliffe) pour donner plus d'effet à ce qui suit. A minuit ils portent une santé à Inès. Une voix de femme répond et un fantôme, habillé comme Inès, entre et s'assied à la place d'Inès. Cette femme est très belle, mange d'abord avec appétit et alors leur reproche le silence. Sergy est d'emblée épris d'elle. Elle se dit Inès de Las Sierras. Elle en donne des preuves, montrant même la cicatrice au sein. Plus tard, Sergy la prie de chanter. Elle chante à ravir. Après, elle danse. Puis elle va partir et prie Sergy de la suivre et elle lui explique comment arriver aux souterrains. Les autres l'empêchent de la suivre. Alors les officiers et Bascara essaient d'expliquer de différentes manières la scène extraordinaire.

Bientôt après, Sergy fut tué à la bataille de Lutzen et Boutraix, après la guerre, s'enferma dans un cloître.

Là se termine la première partie de la nouvelle. La deuxième partie, qui forme un tiers du tout, nous donne l'explication naturelle de cette scène apparemment surnaturelle.

Voici l'explication :

En 1814, le capitaine, revenu à Barcelone, se rend au théâtre pour entendre chanter la Pedrina. Il la reconnaît, c'est le fantôme du château Ghismondo. Dans une conversation un peu longue le

lecteur apprend que le nom véritable de la Pedrina est Inès de Las Sierras. Dernière descendante de la famille de Las Sierras, elle resta solitaire dans la maison de ses aïeux. Elle subit beaucoup de malheurs, fut trahie, dépouillée et abandonnée lâchement par un aventurier, Gaëtano, qui osa revenir à elle quand elle était la riche Pedrina. Il la trompa et vola de nouveau et même la blessa au sein d'un coup de poignard. Elle survécut mais devint folle. Après un certain temps elle s'évada et fut retrouvée étrangement vêtue dans les souterrains du château Ghismondo. Elle y attendait quelqu'un : Sergy. Avec le temps elle fut guérie.

Par ces explications du mystérieux, Nodier se montre encore une fois disciple fidèle de Mme Radcliffe. Il avait donné une telle explication dans *Mademoiselle de Marsan* et dans *Jean Sbogar*. Il n'en avait pas donné pourtant dans *La Combe de l'Homme Mort*.

Mlle Killen dit (p. 187) que cette œuvre de Nodier a emprunté le plus au roman terrifiant. C'est assurément son œuvre écrite le plus exclusivement dans le genre frénétique. Un peu de raillerie à la Sterne et le thème favori de la folie seuls rappellent ses autres préférences. Cependant, Mlle Killen s'est trompée (p. 184) en disant que l'influence du roman noir sur les œuvres de Nodier « devient de plus en plus forte à mesure qu'avance le romantisme. » La vérité, c'est que Nodier connaissait déjà ces romans noirs dans sa première période littéraire (jusqu'en 1806) et nous en trouvons des traces. Sa première période est dominée par l'influence allemande. En 1818, les influences dominantes sont celles de Rousseau et de Mme Radcliffe. En 1832 et encore en 1833, il imite délibérément le genre frénétique et d'une façon aussi évidente qu'en 1837. Cette fois, pourtant, le mystère a presque accaparé l'intérêt.

En 1838, Nodier publia *Les Quatre Talismans* et *La Neuvaine de la Chandeleur*. Le premier de ces ouvrages est un conte oriental assez long et intéressant, mais qui ne fait voir aucune trace de Scott et ne rappelle qu'une fois l'esprit macabre de Lewis ou de Mrs. Shelley.

La Neuvaine de la Chandeleur est une histoire basée sur la même légende que celle de Saint Agnès Eve de Keats. Le jeune homme et Cécile Savernier se voient pour la première fois en songe. Ils se rencontrent plus tard et se reconnaissent facilement,

ayant gardé de très vifs souvenirs de leur songe. Mais Cécile meurt d'anévrisme avant que le jour du mariage puisse même se fixer. Voilà le sujet que Nodier aime tant. Il le répète ici sans les extravagances de ses romans d'une date antérieure.

Lydie ou la Résurrection, qu'il publia en 1839, est une autre histoire de belle passion romantique, mais qui garde plus de mesure.

Les Marionnettes, de 1842, et

Franciscus Columna, de 1844, ne touchent pas à cette thèse.

CHAPITRE VII

Victor Hugo

I. *Bug-Jargal* (1818 et 1825).

Le premier roman de Victor Hugo est une de ses œuvres de jeunesse. Il l'écrivit à l'âge de seize ans pendant qu'il était encore élève au collège Louis-le-Grand. En 1818, Victor et Eugène se lièrent avec des amis de leur aîné Abel. Tous faisaient de la littérature et se réunissaient le premier de chaque mois pour faire un banquet littéraire. Un jour, l'un des dîneurs expliqua à la compagnie son idée d'un livre collectif. « Nous supposerons, par exemple, que des officiers, la veille d'une bataille, se racontent leurs histoires pour tuer le temps. » (*Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, chap. XXX). Victor proposa quinze jours pour le travail. On cria à l'enfantillage, mais il paria de faire son roman dans les quinze jours. Il travailla tant et si bien qu'à l'époque convenue il put leur lire *Bug-Jargal*.

Ce premier *Bug-Jargal*, comme il nous le dit dans sa Préface de 1832, fut remanié et récrit en grande partie en 1825. Le roman ainsi remanié fut publié en janvier 1826. Cependant, le premier *Bug-Jargal* parut en 1820 au second volume du *Conservateur littéraire*, ce journal que le précoce Victor rédigeait en collaboration avec ses frères et quelques amis. Il paraissait deux fois par mois. Le premier numéro fut de décembre 1819 et le dernier du mois de mars 1821. Heureusement, on n'est pas obligé de chercher des exemplaires du *Conservateur littéraire* pour comparer le roman de 1818 avec celui de 1826. On l'a réimprimé sous sa première forme à la fin du tome premier de *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*.

On doit lire ce roman de jeunesse et le comparer avec les œuvres postérieures de l'auteur si l'on veut connaître les étapes qu'a parcourues le génie de Victor Hugo romancier. On doit les comparer aussi pour apprécier avec justesse les influences qu'il a subies.

Il n'est pas très probable que Hugo eût lu en anglais avant

1818 les premiers romans de Scott. Tout au plus, il aurait pu lire les traductions, car, en 1816, parut la traduction de *Guy Mannering*, en 1817, celles de *The Black Dwarf* et *Old Mortality*, et, en 1818, celles de *Waverley*, *Rob Roy* et *Heart of Midlothian*. Mais le grand succès de Scott en France avait à peine commencé en 1818 (voir *Quérard*). On s'attendrait donc à voir dans l'œuvre de 1818 l'influence générale du romantisme plutôt que l'influence bien marquée de Scott.

Résumons maintenant le premier *Bug-Jargal*. C'est une histoire racontée un jour au camp de l'armée républicaine par un certain capitaine Delmar. Ce capitaine aimait beaucoup un chien boiteux, Rask. Son sergent dévoué, Thadée, alla chercher Rask, enlevé par les Anglais, au camp même des ennemis. Il réussit dans son aventure, mais au prix de se faire blesser à la main droite. Les autres officiers sous la tente demandèrent à Delmar l'histoire de Rask et, par suite, l'histoire de son premier maître, Bug-Jargal.

Delmar avait été élevé à Saint-Domingue, chez un de ses oncles, colon très riche. Comme beaucoup de colons blancs, il tyrannisait et même maltraitait ses esclaves. Un jour, un esclave noir, nommé Pierrot, l'empêcha de punir lâchement un pauvre vieillard. Le colon, outré, lui fit mettre des fers aux pieds et le fit garder dans un cachot. Delmar admirait et plaignait ce noble noir et allait le voir tous les jours. Ils se prirent d'amitié l'un pour l'autre. Delmar obtint à la longue la grâce de Pierrot. Quelques jours après, les esclaves tyrannisés se révoltèrent. Ce même Pierrot, sous le nom de Bug-Jargal, était un des généraux de l'armée rebelle. Delmar combattait dans l'armée des blancs. Les rebelles, ayant pris par assaut le fort Galifet, massacraient les blancs ; Bug-Jargal pourtant parvint à sauver les parents de Delmar, qui, par suite d'un malentendu, perdit toute foi en Bug. Bientôt après, Bug fut fait prisonnier et les rebelles capturèrent Delmar. Le noir s'évada et alla user de son autorité pour libérer Delmar. Cependant, celui-ci avait déjà donné sa parole d'honneur de ne pas s'évader, et Bug devait retourner tout de suite pour sauver dix de ses camarades qui auraient répondu de sa propre évasion. Avant de partir, Bug se réconcilia avec son ami. Un peu plus tard on conduisit Delmar dans une sombre grotte et on allait le jeter dans un torrent épouvantable quand Bug-Jargal reparut et le débarrassa de ses bourreaux. Malheu-

reusement on venait d'arborer, au camp des rebelles, un étendard noir, signe de la mort de Delmar. Au camp des blancs on devait à ce signal tuer Bug-Jargal ou dix de ses camarades. Aussi le noir se hâta-t-il de retourner. Il arriva juste à temps pour sauver ses camarades et quelques minutes après, quand Delmar y arriva, espérant prévenir le malheur, on venait de fusiller le noir magnanime.

Examinons maintenant les changements que fit Hugo avant de publier ce roman en 1826. Ils sont assez considérables. Toutefois, Sainte-Beuve exagère (*Portraits Contemporains*, I) quand il dit que Hugo remania et récrivit le roman presque en entier. Il vaut mieux prêter foi à Hugo lui-même, qui nous dit dans la Préface de 1832 : « Quoique, sept ans plus tard, en 1825, l'auteur l'ait remanié et récrit en grande partie, *il n'est pas moins, et par le fond et par beaucoup de détails, le premier ouvrage de l'auteur.* »

Le changement le plus important, c'est la création des deux personnages Marie et le nain Habibrah. Cette création amène à sa suite presque toutes les complications qui se greffent sur la simple intrigue du premier texte. Elle introduit dans le roman l'amour et la haine qui viennent y jouer leur rôle romantique. Maintenant, nous n'avons plus une simple amitié. Léopold d'Auverney (car ce nom remplace celui de Delmar en même temps que Philibert cède la place à l'aide de camp Paschal) est poussé par l'amour à assaillir Pierrot. Ce trop formidable adversaire allait tuer Léopold, mais il lui épargne la vie pour ne pas faire pleurer Marie. Puis Pierrot sauve la vie à Marie, menacée par un crocodile ; alors c'est grâce à Léopold que Pierrot lui-même n'est pas tué par le crocodile. Désormais Pierrot agit par amour et par amitié. Et si Léopold ne peut pas garder sa confiance en Pierrot dans le roman de 1826, c'est en partie à cause de la méchanceté du nain, qui assassine son maître, le père de Marie, et agit en sorte que Léopold croit ne voir en Pierrot qu'un infâme et en Habibrah qu'un courageux martyr dévoué à son maître. Du reste, c'est la haine implacable du nain qui faillit faire périr Léopold et qui, à la longue, empêcha les aventures de finir heureusement.

L'intrigue ne se déroule plus en un tour de main. Hugo a acquis le goût des descriptions, du pittoresque sous diverses formes. Avec le nain apparaît l'élément grotesque et Hugo en tire

un bon parti. Mais malgré toutes les additions, l'histoire est assez habilement nouée. Les différences entre les deux versions sont dues, en général, aux additions. Néanmoins, le vieux fond ne reste pas partout intact.

Les changements sont rendus parfois nécessaires par l'introduction des thèmes d'amour et de haine. Dans la première version, c'est l'oncle de Delmar qu'emporte Pierrot de la maison brûlante ; dans la seconde, c'est Marie. De même Delmar a dix-sept ans et d'Auverney en a vingt. Selon la première version, Biassou laisse le prisonnier Delmar errer libre sur son engagement d'honneur de retourner le soir ; et Delmar sait qu'on l'exécutera immédiatement après son retour. Sainte-Beuve (*Portr. Cont.*, I) croit que cet incident choque moins dans le conte de 1818 que dans le roman de 1826. Je ne suis point de son avis, car l'invraisemblance est frappante dans le cas où Biassou laisse rôder Delmar sur son simple serment de revenir le soir. Or, Biassou ne voulait pour rien laisser échapper Delmar et il aurait pu facilement le garder dans les fers ou le tuer sur le champ.

Notez maintenant les circonstances du second cas. D'Auverney croyant que sa femme avait péri avec la famille entière de son oncle, écumant à peu près de rage contre Pierrot, ne veut vivre que pour se venger de ce noir infâme. Il méprise Biassou, dont il connaît l'extrême bassesse, et prend plaisir à le braver. On comprend donc pourquoi il refuse de corriger les fautes de français de la proclamation et pourquoi il donne à Biassou sa promesse de revenir le soir. Bug-Jargal avait déjà demandé à Biassou son prisonnier. Léopold pourtant ne veut pas recevoir sa vie aux mains du noir qu'il croit infâme, mais il veut apprendre le sort de Marie. Ajoutez à cela que cet incident a maintenant un plus grand rôle dans l'histoire et on n'aura rien à redire à ce changement.

Mais comment expliquer les changements et les additions du second *Bug-Jargal* ? Une des raisons, sans doute, est que Hugo est maintenant plus âgé, et qu'il est enivré d'amour ; même quand cela ne serait pas, pourrait-il résister à la tentation d'imiter les autres romantiques ? Et c'est dans ses lectures romantiques qu'on trouve l'autre raison des changements. A présent, c'est Walter Scott qui domine son imagination, car on sait que le succès du romancier écossais était colossal en France en 1825. On n'a qu'à lire l'Avant-Propos de *Bug-Jargal* écrit en janvier 1826

et incontinent on constatera l'influence que l'Ecossais a exercée sur Hugo. « Plusieurs personnes distinguées qui, soit comme colons, soit comme fonctionnaires, ont été mêlées aux troubles de Saint-Domingue ayant appris la prochaine publication de cet épisode, ont bien voulu communiquer spontanément à l'auteur des matériaux d'autant plus précieux qu'ils sont presque tous inédits. L'auteur leur en témoigne ici sa vive reconnaissance. Ces documents lui ont été singulièrement utiles pour rectifier ce que le récit du capitaine d'Auverney présentait *d'incomplet sous le rapport de la couleur locale, et d'incertain relativement à la vérité historique.* » A coup sûr, pour en parler ainsi, il faut tenir beaucoup à la couleur locale et à la vérité historique — disons plutôt à la vraisemblance historique. A présent, il a la prétention de faire un roman historique, prétention qui semble avoir été loin de sa pensée en 1818. Les romans du vicomte d'Arlincourt suivent le même chemin historique. Hugo ajoute des notes sur la vie subséquente de d'Auverney, sur les négrophiles, sur les sang-mêlés, etc., qui sont tout à fait dans la manière de Scott. La note ajoutée en 1826 sur la mort du capitaine d'Auverney est de pure invention, puisque ce capitaine d'Auverney n'est autre que l'armateur Trébuchet, bourgeois royaliste et grand-père de V. Hugo. Cette note a un certain intérêt parce qu'elle fait voir les idées politiques de V. Hugo en 1825. Elle respire sa haine contre la République et son royalisme de jeune homme (Voir E. Biré : *Victor Hugo avant* 1830, pp. 393-4).

Il faut dire que pour « rectifier ce que le récit du capitaine d'Auverney présentait d'incomplet sous le rapport de la couleur locale et d'incertain relativement à la vérité historique « Victor Hugo ne s'est pas donné beaucoup de peine. D'abord, dans quel auteur d'histoire naturelle a-t-il appris qu'il y avait, vers 1800, des crocodiles dans l'île de Saint-Domingue ? Et s'il s'est réellement documenté, pourquoi les fautes d'espagnol dans les fragments de dialogue ? Au contraire, le caractère de Biassou est assez fidèle à la vérité historique. Les massacres et incendies ne sont pas inventés. L'histoire de Marie protégée par Bug après des événements terribles est une autre version d'un fait historique que V. Hugo aurait tenu de son grand-père. Voici la vraie histoire :

M. et Mme Baillon avec leur fille, leur gendre et deux domestiques blancs furent avertis de la conspiration par un de leurs

esclaves qui fit des merveilles pour les protéger. Ils durent errer dix-neuf jours dans les bois et l'esclave leur apporta à manger, non sans éprouver des accès de terreur. Parfois même il perdit tout courage et abandonna pendant un intervalle les pauvres fugitifs. (Pour les détails, voir pp. 104-105 de l'*Histoire de l'Ile Sainte-Domingue*, traduite de l'anglais par J.-B.-J. Breton, Paris 1802).

Ces faits historiques n'ont pas exigé une documentation laborieuse, mais puisque la mode était aux romans historiques en 1825, Hugo a voulu profiter de l'ignorance de ses lecteurs sur un tel sujet en proclamant qu'il avait fait des recherches dignes de Scott.

Victor Hugo a pu puiser des éléments de son roman dans une autre source. Une pièce des plus sensibles du théâtre populaire, ce fut la pièce négrophile inspirée par le roman du citoyen N.-J. Lavallée. Ce roman publié à Madras et à Paris en 1789 s'intitule *Le Nègre comme il y a peu de blancs*. Le héros du roman est un nègre simple et bon qui, par ses vertus, fait ressortir la bassesse des blancs au milieu desquels il vit. En 1797, fut représentée à l'Ambigu *Adonis ou le bon nègre*, pièce de Béraud et Rosny, laquelle suit le roman de Lavallée. On publia la pièce l'année suivante. Je cite le résumé de la pièce, fait par M. Paul Ginisty dans son excellente étude, *Le Mélodrame :* « Cet Adonis est, en effet, un parangon de fidélité. Pendant la révolte de Biassou, à Saint-Domingue, il s'est juré de sauver son maître, M. d'Héronville, tombé entre les mains des révoltés. Tâche difficile, car l'heure de l'exécution de M. d'Héronville est déjà fixée. Adonis, à travers mille obstacles, trouve le moyen de quitter le camp de Biassou pour aller chercher du secours, mais alors que le temps est si précieux une foule de circonstances le retardent, et il est lui-même arrêté par les soldats combattant l'insurrection, qui le prennent pour un des bandits. Heureusement, il n'y a pas que le bon nègre, il y a aussi la bonne négresse, Zerline, qui, pendant ce temps, en minaudant avec Biassou, a fait retarder le moment de la mort de M. d'Héronville. Adonis, s'étant justifié, conduit des dragons rouges dans la montagne, leur livre le camp des rebelles. Scélérat ! dit Biassou, alors qu'on le charge de chaînes, tu nous as trahis ! Oui, répond Zerline, et c'est vertu, quand c'est pour détruire brigands !

La plupart des personnages parlent nègre, ce qui supprime

quelque chose de la longueur des tirades habituelles et on peut dire que c'est toujours cela de gagné. »

Cette pièce, à elle seule, aurait pu fournir à Hugo les matériaux de son roman : les caractères principaux, les incidents et les circonstances. Peut-être a-t-il vu jouer la pièce de Béraud et Rosny ; peut-être qu'il l'a lue ou en a entendu parler, sinon les récits de son grand-père et quelques lectures historiques lui ont suffi : en tout cas, il n'a pas dû se documenter bien sérieusement.

Le charme du conte de 1818, c'était en grande partie sa simplicité, sa rapidité même. Mais Hugo lui a ôté ces qualités en faisant des changements et des additions. Celles-ci ont même donné un air d'improbabilité au roman qui se donne pour un récit fait au bivouac par un officier. Sous sa première forme ce récit se pouvait admettre. « Il n'en va pas de même (dit M. Biré dans *Victor Hugo avant* 1830, p. 391), sous sa forme actuelle, alors que le narrateur rapporte tout au long les délibérations des colons à l'hôtel du gouverneur, M. de Blanchelande ; lorsqu'il redit les discours des orateurs et jusqu'aux interruptions qui les ont accompagnés ; quand il reproduit à chaque instant, sans les abréger jamais, des dialogues qui feraient paraître courts ceux mêmes de Walter Scott, et qu'il récite de mémoire d'interminables pièces officielles, après avoir pris, il est vrai, la précaution de déclarer qu'il les a retenues mot par mot. » Il faudrait ajouter aussi que les nombreuses pages descriptives (paysages, costumes, cérémonies et scènes pittoresques) sont également mal placées dans un récit « fait au bivouac ».

M. Biré, qui a démontré cette faiblesse, a fait une critique aussi sévère, mais moins juste il me semble, des personnages de Marie et de Habibrah. Selon lui, « Marie traverse le roman sans y jouer aucun rôle, sans ajouter en rien à l'intérêt. » Quoique son rôle ne soit pas d'une importance souveraine, on peut mieux s'expliquer, depuis qu'elle figure au roman, pourquoi Léopold perd sa confiance en Bug, et pourquoi sa haine contre lui est si effrénée. D'après le texte du *Conservateur littéraire*, Delmar voit Bug emporter son oncle de la maison sinistrée. Il apprend après que le reste de la famille est sauvé grâce à la protection d'un nègre. N'aurait-il donc pas dû conserver sa foi en Bug plus facilement que dans la seconde édition où il ne peut trouver sa femme et où il apprend que son oncle est assassiné ?

Hugo, voulant mettre de l'amour dans le roman, y a assez habilement introduit Marie.

M. Biré dit aussi que Marie « ne sert qu'à rendre plus invraisemblable encore la grandeur d'âme de Bug, qui ressent pour elle une passion ardente et qui sacrifie tout, sa passion et sa vie, pour servir les amours de son rival. » Il lui aurait fallu lire avec plus d'attention. Il aurait vu alors le conflit entre l'amour et l'amitié. Bug doit la vie deux fois à Léopold et, par conséquent, ne veut plus lui faire aucun mal, même en qualité de rival. Il s'aperçoit vite que Marie ne l'aimera jamais et qu'elle aime profondément le jeune Léopold. La grandeur d'âme de Bug, esclave rebelle, a de quoi nous étonner ; cependant, il ne faut pas rehausser l'invraisemblance en faussant l'œuvre du jeune romantique.

Habibrah aussi, à mon avis, joue un rôle utile. Ce sont les actions du nain au temps de l'incendie qui ressuscitent et surexcitent la haine de Léopold contre Pierrot. Admettons que la scène à la grotte fatale soit bizarre et que Bug arrive à point au moment où le pauvre prisonnier allait périr. Avouons cependant que le noir explique à Léopold comment il est arrivé à empêcher la catastrophe. Mais la scène se trouve aussi dans la première édition (plus courte parce qu'Habibrah n'y figure pas) et l'arrivée opportune du noir n'y est point expliquée.

Hugo, donc, n'a pas fait fausse route en créant les deux personnages dont nous venons de parler. Un reproche à lui faire, c'est d'avoir voulu garder la forme du « récit sous la tente » tout en faisant d'un conte de cinquante pages un roman de deux cents pages. Je ne peux nier que l'extravagance gâte le nouveau roman et en déséquilibre les proportions ; extravagance dans les descriptions, dans les caractères et dans les passions. Toutefois, on peut pardonner aux défauts du roman quand on considère les progrès que Hugo y a faits. Progrès, d'abord en ce qu'il nous présente la sœur aînée d'Esméralda et de Cosette. Marie, c'est déjà la jeune fille belle, gracieuse et vertueuse, dont l'aînée est Ethel. Puis il a acquis le sens du grotesque et du mal, quoique cette perception, comme le dit Sainte-Beuve (*op. cit.*), tourne d'abord à l'artificiel. Moins de deux années après, c'est-à-dire dans la Préface de *Cromwell* (décembre 1827), il pourra formuler sa théorie du grotesque à laquelle il ne renoncera jamais.

On aurait tort de supposer que cette conception du grotesque

lui fût venue tout d'un coup. Déjà en 1820, on peut la remarquer. A cette date, il publia dans le *Conservateur littéraire* des fragments de l'*Enéide* et des *Géorgiques* qu'il avait traduits. Ces trois fragments peignent des monstres et M. Biré voit avec justesse là-dedans « un présage de l'étrange sympathie qui, plus tard, poussera le poète à choisir ses héros parmi les êtres difformes faits pour exciter l'horreur ou le dégoût, nains comme Habibrah, borgnes comme Quasimodo, bossus comme Triboulet, aux mains crochues, aux genoux noueux, aux rugissements féroces comme Han d'Islande. »

Dans l'intervalle qui sépare ces traductions du remaniement du roman fait en 1825, Hugo était devenu ami de Nodier et s'était familiarisé avec les romans de Scott. La création de Habibrah en résulta. Il faut connaître ce monstre ou démon et sa part dans l'histoire. Je citerai sa description colorée qui se trouve au quatrième chapitre, lequel équivaut au commencement du récit. (Les trois premiers chapitres racontent des conversations sous la tente et comment d'Auverney consent à faire un récit). La moitié du quatrième chapitre s'occupe du nain.

« Le griffe Habibrah (c'était son nom) était un de ces êtres dont la conformation physique est si étrange qu'ils paraîtraient des monstres, s'ils ne faisaient rire. Ce nain hideux était gros, court, ventru, et se mouvait avec une rapidité singulière sur deux jambes grêles et fluettes qui, lorsqu'il s'asseyait, se repliaient sous lui comme les bras d'une araignée. Sa tête énorme, lourdement enfoncée entre ses épaules, hérissée d'une laine rousse et crépue, était accompagnée de deux oreilles si larges que ses camarades avaient coutume de dire qu'Habibrah s'en servait pour essuyer ses yeux quand il pleurait. Son visage était toujours une grimace, et n'était jamais la même ; bizarre mobilité des traits, qui, du moins, donnait à sa laideur l'avantage de la variété. Mon oncle l'aimait à cause de sa difformité rare et de sa gaieté inaltérable. Habibrah était son favori. Tandis que les autres esclaves étaient rudement accablés de travail, Habibrah n'avait d'autre soin que de porter derrière le maître un large éventail de plumes d'oiseaux de paradis, pour chasser les moustiques et les bigailles. Mon oncle le faisait manger à ses pieds sur une natte de jonc, et lui donnait toujours sur sa propre assiette quelque reste de son mets de prédilection. Aussi Habibrah se montrait-il reconnaissant de tant de bontés ; il n'usait de ses privilèges de bouffon, de son

droit de tout faire et de tout dire, que pour divertir son maître par mille folles paroles entremêlées de contorsions, et au moindre signe de mon oncle il accourait avec l'agilité d'un singe et la soumission d'un chien. »

A cette longue description, l'auteur ajoute le portrait moral. Léopold n'aimait pas le nain parce qu'il exhortait son oncle à redoubler de sévérité contre ses infortunés camarades. Il inspirait une crainte respectueuse aux autres esclaves qui le croyaient « obi », c'est-à-dire sorcier. A la prise du fort Galifet le nain assassine son maître et disparaît. On le croit mort défendant son maître. Léopold, prisonnier, le revoit (sans le reconnaître parce qu'il a le visage caché par un voile) dans le camp de Biassou. Habibrah y joue le rôle de prêtre, médecin et sorcier. Comme sorcier il prédit l'avenir à Léopold et lui dit son passé. Il demande le prisonnier à Biassou. Celui-ci accorde la demande et l'obi fait conduire Léopold à son supplice par une escouade de noirs. Après avoir traversé un pays sauvage, ils entrent dans un souterrain. Arrivé là, le nain se démasque, se vante de ses crimes et ordonne aux noirs de jeter le prisonnier dans le torrent qui se précipite dans un gouffre effroyable. A ce moment, Bug-Jargal survient et commande aux noirs de délier le prisonnier et de retourner au camp. L'obi attend le départ de Bug et, armé d'un poignard se rue sur Léopold. Son pied glisse et il va disparaître dans le gouffre quand il se cramponne à la racine d'un arbre. Léopold lui tend la main. Habibrah essaie de l'entraîner avec lui. Il préfère la mort de Léopold à sa propre vie. « On eût dit l'horrible démon de cette caverne cherchant à attirer une proie dans son palais d'abîmes et de ténèbres. » Quand le jeune homme épuisé ne résiste plus et commence à glisser dans le gouffre, Rask, le chien de Bug, le saisit par derrière et l'empêche de tomber. Le nain qui a usé ses forces tombe dans l'abîme.

Habibrah rivalise avec Quasimodo. Le grotesque du caractère est aussi prononcé et la richesse de description ne le cède en rien à l'œuvre de 1831.

Avant de quitter le sujet des portraits, il sera bon d'en chercher dans le conte de 1820. On y trouvera un seul qui soit un peu long. C'est celui de Bug-Jargal lui-même. Mais ce portrait est assez vague et écrit en termes abstraits. Hugo parle d'un mélange de rudesse et de majesté sur sa figure, de la largeur de ses épaules et de sa force extraordinaire. Il ne mentionne même pas son cos-

lume et quitte vite le portrait physique pour parler de ses relations avec les autres esclaves.

Un autre portrait moins long est plus intéressant parce qu'il annonce déjà en 1820 le pittoresque chez Hugo. C'est la description de Biassou. Après l'avoir cité, je citerai le portrait plus détaillé de Biassou ajouté en 1825.

Le premier portrait : « Entre deux haies de soldats mulâtres, j'aperçus un noir assis sur un trône de baobab, couvert d'un tapis de plumes de perroquet. Son costume était bizarre. Une ceinture magnifique, à laquelle pendait une croix de Saint-Louis, servait à retenir un caleçon rayé, de toile grossière, qui formait son seul vêtement. Il portait des bottes grises, un chapeau rond, et des épaulettes dont l'une était d'or et l'autre de laine bleue. Un sabre et des pistolets d'une grande richesse étaient auprès de lui. Cet homme était d'une taille moyenne ; sa figure ignoble offrait un singulier mélange de finesse et de cruauté. »

Le second portrait : « Entre deux haies de soldats mulâtres, j'aperçus un homme de couleur, assis sur un énorme tronc d'acajou, que recouvrait à demi un tapis de plumes de perroquet. Cet homme appartenait à l'espèce des sacatras, qui n'est séparée des nègres que par une nuance souvent imperceptible. Son costume était ridicule. Une ceinture magnifique de tresse de soie, à laquelle pendait une croix de Saint-Louis, retenait à la hauteur du nombril un caleçon bleu, de toile grossière ; une veste de basin blanc, trop courte pour descendre jusqu'à la ceinture, complétait son vêtement. Il portait des bottes grises, un chapeau rond, surmonté d'une cocarde rouge, et des épaulettes, dont l'une était d'or avec les deux étoiles d'argent des maréchaux de camp, l'autre de laine jaune. Deux étoiles de cuivre, qui paraissaient avoir été des molettes d'éperons, avaient été fixées sur la dernière, sans doute pour la rendre digne de figurer auprès de sa brillante compagne. Ces deux épaulettes n'étant point bridées à leur place naturelle par des ganses transversales, pendaient des deux côtés de la poitrine du chef. Un sabre et des pistolets richement damasquinés étaient posés sur le tapis de plumes auprès de lui.... Le chef sacatra devant lequel j'étais introduit était d'une taille moyenne. Sa figure ignoble offrait un rare mélange de finesse et de cruauté. »

Le premier portrait — qui fait exception en 1820 — est déjà assez pittoresque. Mais il ne satisfait pas à Hugo en 1825. A cette

date il trouve le premier portrait un inventaire trop terne. Il y porte remède en le rendant plus détaillé et plus coloré.

La dette envers Scott est évidente. Même le premier portrait ressemble plutôt aux portraits de Scott qu'à ceux de Chateaubriand. Il est bon de se rappeler que huit romans de Scott avaient été traduits en français avant la publication du premier *Bug-Jargal*.

Je n'oublie pas l'admiration de Hugo pour Chateaubriand. En 1816, il voulait « être Chateaubriand ou rien ». C'est le *Génie du Christianisme* qui ramena Hugo à l'église. On ne s'étonne donc pas de voir qu'en 1818 Hugo a un peu le goût des descriptions de paysage. A l'influence de Chateaubriand s'ajoute celle de Bernardin de Saint-Pierre.

Hugo ne connaissait pas bien l'île de Saint-Domingue. Ses idées des paysages de l'île étaient probablement très vagues quoiqu'il eût profité des récits de voyages de son grand-père maternel Trébuchet. Celui-ci, dit M. Léon Séché (voir *Lamartine et l'Ecole romantique*, dans *Annales Romantiques*, 1905) « était natif d'Auverné, petit bourg de la Loire-Inférieure » d'où le nom Léopold d'Auverney. Trébuchet « avait fait longtemps comme capitaine la traite des nègres, pour le compte de la Compagnie des Indes et d'un armateur de Nantes » et il avait été témoin des événements de Saint-Domingue. Mais les descriptions détaillées de paysage, c'est exactement ce que n'aurait pas donné un marin qui racontait au commencement du dix-neuvième siècle ses expériences et ses voyages. M. Georges Le Gentil croit que « L'Espagne de Victor Hugo est un monde irréel qu'il a construit d'imagination d'après quelques données pittoresques : d'abord sur les souvenirs du premier voyage » (voir *Bulletin Hispanique*, 1899 ; *V. Hugo et la littérature espagnole*). N'a-t-il donc pas dû créer d'imagination aussi cette île de Saint-Domingue qu'il n'avait jamais visitée et de laquelle son grand-père ne lui aurait donné que des idées très nuageuses. Sans aucun doute, il a inventé les paysages du premier *Bug-Jargal* en se souvenant de ses lectures de Chateaubriand, de Bernardin de Saint-Pierre, et peut-être aussi de Scott, beaucoup plus que de données authentiques. Ses souvenirs de voyage en Espagne ont probablement contribué leur part à la composition des paysages du premier *Bug-Jargal*.

Cependant, en 1818, les descriptions sont rares et à l'exception des trois elles sont courtes, même très courtes. Une seule est

vraiment longue, celle qui représente la promenade à travers un pays sauvage pour arriver à la salle souterraine où tonnait la cataracte. Cette description occupe à peu près deux pages. On la trouvera vers la fin du conte. Elle est trop longue pour que je la cite. Je citerai pourtant sa description du site du camp et j'indiquerai à la fin du passage les changements faits en 1826.

« Nous assîmes notre camp sur un mornet qui paraissait leur avoir servi au même usage, à la manière dont il était dépouillé. Cette position n'était pas heureuse, il est vrai que nous étions tranquilles ; le mornet était dominé de tous côtés par des rochers à pic couverts d'épaisses forêts (1). La Grande-Rivière coulait derrière le camp ; resserrée entre deux côtes, elle était dans cet endroit étroite et profonde. Ses bords, brusquement inclinés, se hérissaient de touffes de buissons impénétrables à la vue. Souvent même son cours (2) était caché par des guirlandes de lianes qui, s'accrochant aux branches des érables à fleurs rouges semés parmi les buissons, mariaient leur jets d'une rive à l'autre et, se croisant de mille manières, formaient sur le fleuve de larges tentes de verdure. L'œil, qui les contemplait du haut des roches voisines croyait voir des prairies humides encore de rosée. Un bruit sourd, ou quelquefois une sarcelle sauvage, perçant tout à coup ce rideau fleuri, décelaient seuls la présence de l'eau.

Le soleil cessa bientôt de dorer la cime aiguë des monts lointains de la Treille. Peu à peu l'ombre s'étendit sur le camp, et le silence ne fut plus troublé que par les cris de la grue et les pas mesurés des sentinelles.

Tout à coup, le redoutable chant d'Oua-Nassé se fit (3) entendre sur nos têtes ; les palmiers (4) et les cèdres qui couronnaient les rocs s'embrasèrent, et les clartés livides de l'incendie nous montrèrent sur les sommets voisins de nombreuses bandes (5) de mulâtres dont le teint cuivré paraissait rouge à la lueur des flammes. C'étaient ceux de Biassou. Le danger était imminent. Les chefs s'éveillant en sursaut coururent rassembler

---

(1) « L'aspérité de ces escarpements avait fait donner à ce lieu le nom de Dompte-Mulâtre » — phrase ajoutée en 1826.
(2) « Son cours » remplacé par « ses eaux » en 1826.
(3) « Le redoutable chant d'Oua-Nassé se fit entendre » devient en 1826 « les redoutables chants d'Oua-Nassé et du Grand-Pré se firent entendre ».
(4) « Les acomas » — mots ajoutés en 1826.
(5) De nègres et » — mots ajoutés en 1826.

leurs soldats (6), la trompette sonna l'alarme et nos lignes se formèrent en tumulte. Mais les noirs (7) au lieu de profiter du désordre où nous étions, nous regardaient, immobiles, en chantant Oua-Nassé. »

Même dans ces quelques changements on distingue l'influence de Scott, son pittoresque plus détaillé et le désir de donner la couleur locale (ou sa semblance). Cependant, j'ai cité le passage ci-dessus (qui est reproduit dans le chapitre XXII du second *Bug-Jargal*) pour comparer les rares pages de description de la nature du conte de 1820 avec les descriptions faites par Chateaubriand dans *Atala*.

Je crois que les deux citations suivantes indiqueront suffisamment la dette du premier Bug au roman de Chateaubriand. Dans le prologue d'*Atala*, Chateaubriand décrit le Meschacebé, sa vie animale et végétale et continue ainsi : « Telle est la scène sur le bord occidental ; mais elle change sur le bord opposé, et forme avec la première un admirable contraste. Suspendus sur le cours des eaux, groupés sur les rochers et sur les montagnes, dispersés dans les vallées, des arbres de toutes les formes, de toutes les couleurs, de tous les parfums, se mêlent, croissent ensemble, montent dans les airs à des hauteurs qui fatiguent les regards. Les vignes sauvages, les bignonias, les coloquintes, s'entrelacent au pied de ces arbres, escaladent leurs rameaux, grimpent à l'extrémité des branches, s'élancent de l'érable au tulipier, du tulipier à l'alcée, en formant mille grottes, mille voûtes, mille portiques. Souvent, égarées d'arbre en arbre, ces lianes traversent des bras de rivière sur lesquels elles jettent des ponts de fleurs. Du sein de ces massifs, le magnolia élève son cône immobile ; surmonté de ses larges roses blanches, il domine toute la forêt, et n'a d'autre rival que le palmier qui balance légèrement auprès de lui ses éventails de verdure. »

L'autre citation est prise dans *Les Laboureurs* et se trouve presque au milieu du roman : « De là nous arrivâmes à l'entrée d'une vallée où je vis un ouvrage merveilleux : c'était un pont naturel, semblable à celui de la Virginie.... la nature.... jette des ponts du sommet d'une montagne au sommet d'une autre montagne, suspend des chemins dans les nues.... Nous passâmes

---

(1) « Le tambour battit la générale » phrase ajoutée en 1826.
(2) « Les noirs » remplacés en 1826 par les « révoltés ».

sous l'arche unique de ce pont, et nous nous trouvâmes devant une autre merveille : c'était le cimetière des Indiens de la Mission.... Ce riant asile des âmes était fermé à l'orient par le pont sous lequel nous avions passé ; deux collines le bornaient au septentrion et au midi ; il ne s'ouvrait qu'à l'occident où s'élevait un grand bois de sapins.... »

Jai déjà mentionné la longue description de paysage qui se trouve vers la fin du premier *Bug-Jargal*. Elle se retrouve sous une forme modifiée au chapitre 51 du second *Bug*. Voici quelques additions faites en 1826. Après la phrase « Un torrent la traversait dans sa largeur et communiquait au sol une humidité féconde » Hugo ajouta « ce torrent se jetait à l'extrémité du vallon dans un de ces lacs bleus dont abonde l'intérieur des mornes à Saint-Domingue. Que de fois, dans des temps plus heureux, je m'étais assis pour rêver sur le bord de ces beaux lacs, à l'heure du crépuscule, quand leur azur se change en une nappe d'argent où le reflet des premières étoiles du soir sème des paillettes d'or ! Cette heure allait bientôt venir, mais il fallait passer ! Que cette vallée me sembla belle ! » Après la phrase qui suit ce passage, il ajouta ces lignes-ci : « des bouquets touffus de mauritias, sorte de palmier qui exclut toute autre végétation sous son ombrage, des dattiers, des magnolias avec leurs larges calices, de grands catalpas montrant leurs feuilles polies et découpées parmi les grappes d'or des faux ébéniers. »

Une page plus loin, Hugo ajouta, après les mots « Les noirs m'y entraînèrent » ces phrases : « Au moment où je fis le premier pas dans ce souterrain, l'obi s'approcha de moi, et me dit d'une voix étrange : Voici ce que j'ai à te prédire maintenant ; un de nous deux seulement sortira de cette voûte et repassera par ce chemin. »

Voici le dernier paragraphe de la description du premier *Bug-Jargal* : « Le seul objet que l'on pût distinguer dans l'abîme était un vieil arbre, enraciné dans le roc quelques pieds au-dessous du bord, et si dépouillé de verdure, qu'on n'en pouvait reconnaître l'espèce. Cet arbre offrait un phénomène singulier : l'humidité qui imprégnait ses racines l'empêchait de mourir, tandis que la violence de la cataracte le dépouillait successivement de ses branches nouvelles, et le forçait de conserver éternellement les mêmes rameaux. »

Et voici le paragraphe remanié en 1826 : « Sur l'abîme se

penchait un vieil arbre, dont les plus hautes branches se mêlaient à l'écume de la cascade, et dont la souche noueuse perçait le roc, un ou deux pieds au-dessous du bord. Cet arbre, baignant ainsi à la fois dans le torrent sa tête et sa racine, qui se projetait sur le gouffre comme un bras décharné, était si dépouillé de verdure qu'on n'en pouvait reconnaître l'espèce. Il offrait un phénomène singulier : l'humidité qui imprégnait ses racines l'empêchait seule de mourir, tandis que la violence de la cataracte lui arrachait successivement ses branches nouvelles, et le forçait de conserver éternellement les mêmes rameaux. »

Il est clair que Hugo, même en retouchant les rares passages descriptifs du premier *Bug-Jargal*, s'est écarté des méthodes de Chateaubriand pour suivre celles de Scott.

Pour faire contraste avec les passages d'*Atala* que j'ai cités, je donne un extrait ci-dessous du chapitre 42 de *Old Mortality*, œuvre de Scott traduite en français en 1817. Si le lecteur relit le passage du premier *Bug* (vers la fin) qui commence « Mes guides se levèrent ; je les suivis. Nous descendîmes »..... jusqu'aux mots « éternellement les mêmes racines » et puis les chapitres 51 et 52 du second *Bug* et qu'il les compare avec le passage suivant de Scott il comprendra, je crois, que l'influence de Scott est déjà visible dans l'œuvre de 1820 et devient plus forte en 1826. L'examen des nombreuses pages descriptives ajoutées en 1826 confirmera ce jugement.

« .... They soon came to a decayed thicket, where brambles and thorns supplied the room of the oak and birches of which it had once consisted.... A hoarse and sullen roar had in part prepared him (Morton) for the scene which presented itself, yet it was not to be viewed without surprise, and even terror. When he emerged from the devious path which had conducted him through the thicket, he found himself placed on a ledge of flat rock, projecting over one side of a chasm not less than a hundred feet deep, where the dark mountain stream made a decided and rapid shoot over the precipice, and was swallowed up by a deep, black, yawning gulf.... the steep and projecting ledges of rock through which they wound their way in darkness, were very nearly closing and over-roofing their course.... They were nearly opposite to the waterfall, and in point of level situated at about one quarter's depth from the point of the cliff over which it thundered, and three-fourths of the height above the dark,

deep and restless pool which received its fall. Both these tremendous points — the first shoot, namely, of the yet unbroken stream, and the deep and sombre abyss into which it was emptied, — were full before him, as well as the whole continuous stream of billowy froth, which dashing from the one was eddying and boiling in the other. They were so near this grand phenomenon that they were covered with its spray, and well-nigh deafened by the incessant roar. But crossing in the very front of the fall, and at scarce three yard's distance from the cataract, an old oak tree, flung across the chasm in a manner that seemed accidental, formed a bridge of fearfully narrow dimensions and uncertain footing. The upper end of the tree rested on the platform on which they stood — the lower or uprooted extremity extended behind a projection on the opposite side, and was secured, Morton's eye could not discover where.... »

Il faut relire en entier le chapitre 42 de *Old Mortality* pour bien apprécier la ressemblance qu'il y a entre les méthodes descriptives de Scott et de Hugo.

Avant de quitter ce sujet, qu'il me soit permis de faire un autre parallèle entre Hugo et Scott, auteurs descriptifs. L'extrait de Scott dépeint l'incendie d'une prison :

« The door was instantly assailed with sledge-hammers, iron crows, and the coulters of ploughs, ready provided for the purpose with which they prized, heaved and battered for some time with little effect ; for, being of double oak planks, clenched, both end-long and athwart, with broad-headed nails, the door was so secured as to yield to no means of forcing, without the expenditure of much time. The rioters, however, appeared determined to gain admittance. Gang after gang relieved each other at the exercise, for, of course, only a few could work at a time ; but gang after gang retired, exhausted with their violent exertions, without making much progress in forcing the prison door.... At length a voice was heard to pronounce the words, « Try it with fire ». The rioters, with an unanimous shout, called for combustibles, and as all their wishes seemed to be instantly supplied, they were soon in possession of two or three empty tar-barrels. A huge red glaring bonfire speedily arose close to the door of the prison, sending up a tall column of smoke and flame against its antique turrets and strongly grated windows, and illuminating the ferocious and wild gestures of the rioters who

surrounded the place, as well as the pale and anxious groups of those, who, from windows in the vicinage, watched the progress of this alarming scene. The mob fed the fire with whatever they could find fit for the purpose. The flames roared and crackled among the heaps of nourishment piled on the fire, and a terrible shout soon announced that the door had kindled, and was in the act of being destroyed.

The fire was suffered to decay, but, long ere it was quite extinguished, the most forward of the rioters rushed, in their impatience, one after another, over its yet smouldering remains. Thick showers of sparkles rose high in the air, as man after man bounded over the glowing embers, and disturbed them in their passage. » (*Heart of Midlothian*, chap. 6).

Ce roman fut traduit en français en 1818.

Voici une description d'incendie du premier *Bug* qui, sans être une imitation du passage ci-dessus, laisse voir déjà, ce me semble, l'inspiration de Scott : « Je n'oublierai jamais l'aspect de cette ville quand j'en approchai. Les flammes qui dévoraient les plantations du Limbé y répandaient une sombre lumière obscurcie par les torrents de fumée que le vent chassait dans les rues. Des tourbillons d'étincelles, formés par les menus débris embrasés des cannes à sucre, et emportés avec violence, comme une neige abondante, sur les toits des maisons et sur les agrès des vaisseaux mouillés dans la rade, menaçaient à chaque instant la ville du Cap d'un incendie non moins déplorable que celui dont ses environs étaient la proie. C'était un spectacle affreux et imposant que de voir, d'un côté, les pâles habitants exposant encore leur vie pour disputer au terrible fléau l'unique toit qui allait leur rester de tant de richesses, tandis que, de l'autre, les navires, redoutant le même sort, et favorisés du moins par ce vent si funeste aux malheureux colons, s'éloignaient à pleines voiles sur une mer teinte des feux sanglants de l'incendie. »

Ce passage est reproduit presque sans changement dans l'édition de 1826. Il y ajouta alors l'autre description de l'incendie qui se trouve au chapitre 21. N'étant pas encore satisfait, il fit cette scène pittoresque qui est en même temps comme l'écho du passage cité de Scott et l'ébauche du tableau de l'attaque des truands sur la cathédrale (voir *Notre-Dame*, livre 10, chap. 4).

« Une multitude de nègres, embusqués dans cette maison, se montraient à la fois à toutes les croisées et jusque sur le toit ;

et les torches, les piques, les haches brillaient au milieu de coups de fusil qu'ils ne cessaient de tirer contre le fort, tandis qu'une autre foule de leurs camarades montait, tombait, et remontait sans cesse autour des murs assiégés qu'ils avaient chargés d'échelles. Ce flot de noirs, toujours repoussé et toujours renaissant sur ces murailles grises, ressemblait de loin à un essaim de fourmis essayant de gravir l'écaille d'une grande tortue, et dont le lent animal se débarrassait par une secousse d'intervalle en intervalle » (chap. 17).

Ce passage et bien d'autres du second *Bug-Jargal* font penser à des scènes vivantes de Notre-Dame de Paris.

J'ai insisté sur les descriptions qui se trouvent dans ce roman, et sur l'influence de Scott sous ce rapport, car les deux Bug se distinguent l'un de l'autre par le nombre et le détail des descriptions. Et ce sont les descriptions qui constituent encore en 1866 le côté le plus remarquable du roman *Les Travailleurs de la Mer*.

Dans les 150 pages qu'il ajouta en 1826 à son conte de 50 pages, Hugo, disciple de Scott, ne se borne pas à imiter ses descriptions de paysages et ses portraits de personnages. Dans les nouvelles pages fourmillent hommes du peuple, dialogues familiers, scènes amusantes et vivantes dont ses lectures de Shakespeare et de Scott lui ont donné le goût. Ces lectures ont rendu facile sa conception du grotesque, conception presque mûre en 1826.

Comme Shakespeare et Scott, Hugo mêle le comique au tragique. Au chapitre 35, par exemple, le noir qui voudrait être officier se voit refusé par Biassou parce qu'il ne sait pas le latin. La traduction habile mais fausse de quelques mots latins, imaginée par Biassou, est assez amusante.

Mais il manque à Hugo le sens de la proportion. Il aime trop le bizarre pour lui-même. Il gâte souvent par excès ce qu'il a fait de bon. Lisez, par exemple, le dialogue entre Léopold et Habibrah (chap. 8), et la discussion chaleureuse chez M. de Blanchelande (chap. 16). Ces conversations, bien imaginées dans le genre pittoresque de Scott, risquent d'ennuyer par leur longueur et par quelques absurdités. Dans toutes les scènes qui se passent au camp des rebelles (une cinquantaine de pages entièrement nouvelles) Hugo se montre disciple vraiment digne de Scott. Or, le pittoresque des nouvelles pages (comme le pittoresque de Notre-Dame de Paris) fait trop souvent oublier l'action du roman. Les citations seraient trop longues. Je prie donc le lecteur d'ou-

vrir le roman au chapitre 33 pour relire le dialogue entre le général Biassou et le citoyen C. La scène où l'obi se fait médecin et sorcier (chap. 30 et 31) n'avance pas l'action mais elle est visiblement peinte par un disciple de Scott. Même elle fait penser à Galeotti, astrologue et devin de Louis XI et aux égyptiens de Quentin Durward (traduit en 1823). La danse des griotes (chap. 24) n'avance pas l'action non plus. En revanche, elle rappelle les sorcières de Macbeth, bien aimées des romantiques, et en même temps la danse du Festin des Amis dans *Atala*. Hugo, encore épris du frénétique, y ajoute des détails horripilants. Ces détails ressemblent à quelques détails vampiriques de *Smarra* (1821). Au milieu de l'épisode de *Smarra*, on lit que Méroé punit le misérable qui a osé « violer les enchantements du sommeil » par ses cris. Elle ordonne au vampire de se « rassasier des angoisses de son cœur palpitant ». De même les griotes (voir le chap. 26 de *Bug-Jargal*) troublées par d'Auverney dans leur mystère, exécutent leur danse lascive, préliminaire de vengeance ; et alors « Celles qui ne purent se munir d'un fer ardent prirent un tison enflammé. Alors je compris clairement quel supplice m'était réservé et que j'aurais un bourreau dans chaque danseuse. »

L'horreur qu'évoque cette danse est surpassée dans le meurtre du citoyen C. (voir le chapitre 34) et par l'attentat contre la vie de Léopold dans la grotte (chap. 52 et 54). Ces scènes rivalisent avec les horreurs des romans frénétiques et avec celles des légendes vampiriques remises à la mode par Nodier et d'autres.

N'y a-t-il pas du mélodrame dans ces scènes d'horreur comme dans le contraste des caractères nobles et magnanimes avec les caractères vilains et exécrables ?

Dans la scène où Marie est glacée de terreur (voir le chap. 6) parce que ses fleurs ont été arrachées et foulées aux pieds, Hugo semble imiter la forme du frénétique qui est plus propre à Anne Radcliffe qu'à Lewis et Maturin. Avant même de revenir de sa stupeur, elle « avait entendu les sons d'une guitare sortir du milieu du taillis même qui environnait le pavillon ; puis une voix.... avait commencé à chanter doucement une chanson.... » La nuit suivante, Marie et Léopold écoutèrent les sons de la guitare et la romance espagnole. Mais la romance que Hugo qualifie d'espagnole n'est autre chose qu'une imitation d'Ossian avec les modifications convenant à un changement de climat, les An-

filles au lieu des îles du nord. Ce n'est pas sa première imitation d'Ossian. Pendant les années 1815 à 1818, Hugo avait fait des vers de toutes les sortes possibles, y inclus des vers ossianiques. (Voir *V. Hugo raconté*, chap. 28).

On se demande pourtant si les souvenirs d'Ossian et d'Anne Radcliffe auraient été assez forts en 1825 pour inspirer cette page à Hugo sans le concours du vicomte d'Arlincourt. L'incident est un écho du grand succès du *Solitaire* (1821). Voici le passage du *Solitaire* qui a vivement impressionné Hugo : « Descendue dans les jardins du prieuré, Elodie, s'éloignant des deux vieillards, s'enfonce sous les bosquets chéris de son enfance. Parvenue au tertre élevé d'où la veille elle avait prêté l'oreille aux chants des montagnards, elle s'arrête : elle croit apercevoir sur le sable l'empreinte de pas étrangers. Elle entre dans le pavillon ; une corbeille oubliée par elle y est demeurée, mais une main inconnue en a dérobé un ruban bleu qui lui servait de ceinture.... Tout à coup, elle se lève précipitamment, saisie d'une vague terreur.... A travers l'épais vitrage de la fenêtre du pavillon, un manteau noir lui a paru se glisser sous le feuillage : elle a cru entendre une sorte de plainte... » On se rappelle la vogue prodigieuse du *Solitaire* et il est donc difficile d'admettre que l'incident cité de ce roman ne compte pour rien dans la composition du chapitre 6 du second *Bug-Jargal*.

Hugo n'interrompt pas la marche du premier *Bug* pour faire des rêveries et pour philosopher. En 1826 il l'interrompt deux fois seulement. Les deux exemples de rêverie se trouvent au chapitre 39 et au chapitre 40 et sont des modèles d'un style qu'il affectera dans *Notre-Dame*, *Les Misérables* et *Les Travailleurs de la Mer*.

Comparez le passage suivant avec les méditations éparpillées dans ses autres romans :

« Quand les événements extraordinaires, les angoisses et les catastrophes viennent fondre tout à coup au milieu d'une vie heureuse et délicieusement uniforme, ces émotions inattendues, ces coups du sort, interrompent brusquement le sommeil de l'âme, qui se reposait dans la monotonie de la prospérité. Cependant, le malheur qui arrive de cette manière ne semble pas un réveil, mais seulement un songe. Pour celui qui a toujours été heureux, le désespoir commence par la stupeur. L'adversité imprévue ressemble à la torpille ; elle secoue, mais engourdit, et l'effrayante

lumière qu'elle jette soudainement devant nos yeux n'est point le jour. Les hommes, les choses, les faits, passent alors devant nous avec une physionomie en quelque sorte fantastique, et se meuvent comme dans un rêve. Tout est changé dans l'horizon de notre vie, atmosphère et perspective, mais il s'écoule un long temps avant que nos yeux aient perdu cette sorte d'image lumineuse du bonheur passé qui les suit, et, s'interposant sans cesse entre eux et le sombre présent, en change la couleur et donne je ne sais quoi de faux à la réalité. Alors tout ce qui est nous paraît impossible et absurde ; nous croyons à peine à notre propre existence, parce que, ne retrouvant rien autour de nous de ce qui composait notre être, nous ne comprenons pas comment tout cela aurait disparu sans nous entraîner, et pourquoi de notre vie il ne serait resté que nous. Si cette position violente de l'âme se prolonge, elle dérange l'équilibre de la pensée et devient folie, état peut-être heureux, dans lequel la vie n'est plus pour l'infortuné qu'une vision, dont il est lui-même le fantôme. » (*Bug-Jargal*, chap. 39).

Ces méditations ou rêveries philosophiques ne diffèrent guère que par leur rareté en 1826 de celles de ses autres romans et, en particulier, des *Travailleurs de la Mer* (1866). J'ose dire même que de 1826 à 1866 il n'évolue pas beaucoup comme romancier dans la création de ses principaux caractères. Il les fait trop surhumains, anges ou démons. Habibrah est un monstre qui n'a point la moindre bonté dans sa nature. Voici comment Hugo le décrit : « on eût dit l'horrible démon de cette caverne cherchant à attirer une proie dans un palais d'abîmes et de ténèbres ». Dans ses autres romans il présentera de tels démons et il en parlera dans les mêmes termes.

Bug-Jargal est presque surhumain, par ses forces physiques et par sa grandeur d'âme. « Il lui arrivait souvent de faire en un jour l'ouvrage de dix de ses camarades. » Il brise les fers qui l'entravent et il enlève de grandes pierres au mur de sa prison. Il a quelque chose de la grandeur mélancolique des héros de Byron.

Il est probable que Hugo, en imaginant les caractères surhumains de ce roman, reste sous l'empire du vicomte d'Arlincourt dont *le Rénégat*, par exemple, « est un de ces inconcevables génies qui commandent l'admiration, et cependant qui ne peuvent marcher qu'à travers de violents orages. »

Ce choix de caractères permet à Hugo de donner libre cours à son imagination et de se passer d'observation psychologique. Il n'est point psychologue et c'est pour cette raison qu'il imagine des caractères tout d'une pièce, anges ou démons.

Il est à remarquer aussi que Bug — le personnage qui se distingue le plus par la grandeur d'âme — était roi, chez lui en Afrique. Biassou et d'autres révoltés sont des caractères exécrables qui n'aiment point Bug. Ce dernier est le seul homme du livre qui soit vraiment bon et noble, à part le malheureux Léopold. Et Léopold, d'après la note ajoutée en 1826, est plus tard l'objet de la haine des républicains. C'est ainsi que se trahit dans le roman la politique du jeune auteur monarchiste. On le voit aussi dériseur du système parlementaire. C'est Hugo lui-même qui parle par la bouche du vieux soldat dans ces phrases : « Ce sont les beaux parleurs et les avocats qui gâtent tout, ici comme dans la métropole. Si j'avais l'honneur d'être monsieur le lieutenant-général pour le roi je jetterais toute cette canaille à la porte » (chap. 16).

A propos de sa politique, rappelons-nous qu'il écrivit en 1822, au commencement de la préface des *Odes et Poésies diverses* : « Il y a deux intentions dans la publication de ce livre, l'intention littéraire et l'intention politique ; mais dans la pensée de l'auteur, la dernière est la conséquence de la première, car l'histoire des hommes ne présente de poésie que jugée du haut des idées monarchiques et des croyances religieuses ». En 1853, Hugo, démocrate, se fait une gloire (dans la nouvelle préface des *Odes et Ballades*) d'avoir gravi la plus méritoire et la plus difficile des échelles « qui vont de l'ombre à la lumière », c'est-à-dire d'être né aristocrate et d'être devenu démocrate.

Dans le premier *Bug-Jargal*, le mal du siècle se révèle peu. Quelques rares passages sont de mauvais augure, surtout dans la scène où Delmar entre dans le cachot de Pierrot. Mais en 1826 le mal du siècle est visible dans l'extravagance des passions des personnages surhumains. Les auteurs étrangers n'en sont pas responsables. L'explication est à chercher dans l'histoire de la France, de la République et de l'Empire.

Victor Hugo

II. *Han d'Islande.*

Une des lettres de Victor Hugo nous apprend qu'il se mit à écrire *Han d'Islande* au mois de mai 1821. La mort de sa mère, le 27 juin, en interrompit longtemps la composition. Il se maria le 21 octobre 1822 et acheva le roman dans les trois mois suivants. Il en vendit la première édition au prix de mille francs. Dans la première quinzaine de février 1823, cette édition parut en quatre petits volumes et ne porta pas le nom de l'auteur. On attribua immédiatement le roman à Victor Hugo. Le livre étonna les lettrés et accentua la querelle des classiques et des romantiques. Des critiques l'attaquèrent violemment; même des amis auraient voulu l'empêcher de publier un tel livre. On parla d'un auteur en démence, ou pour être moins âpre, d'un cauchemar qu'il aurait fait. Charles Nodier, dans la *Quotidienne* du 12 mars 1823, lui fut plus favorable ; mais ce fut un des rares critiques qui indiqua des qualités à admirer. D'après l'abbé Pierre Dubois « au total neuf journaux de toutes nuances, de tous partis, à plusieurs reprises, par politesse, par amitié ou par conviction, impriment des louanges à l'adresse de Victor Hugo et de *Han d'Islande* » (p. 12 de *Bio-Bibliographie de Victor Hugo, de 1805 à 1825.* (Paris, 1913).

Avant de nous occuper des critiques, apprenons quel livre Hugo voulait faire. Quand il le commença, il était séparé de celle qu'il aimait profondément et ne pouvait même lui écrire. C'est pourquoi « Je cherchais, dit-il, à déposer quelque part les agitations de mon cœur neuf et brûlant, l'amertume de mes regrets, l'incertitude de mes espérances. » C'est alors qu'il peignit Ethel, l'amante idéale de son imagination, et Ordener « tel que je voudrais être ». Il prétendit en même temps faire un roman historique et d'une conclusion morale. Les moindres personnages devaient varier les scènes et faire mouvoir les rouages de la machine. « Ce roman était un long drame dont les scènes étaient des tableaux, dans lesquels la description suppléait aux décorations et aux costumes. Du reste, tous les personnages se peignaient par eux-mêmes ; c'était une idée que les compositions de Walter Scott m'avaient inspirée et que je voulais tenter dans l'intérêt de notre littérature. Je passai beaucoup de temps à amasser pour

ce roman des matériaux historiques et géographiques, et plus de temps encore à en mûrir la conception, à en disposer les masses, à en combiner les détails. J'employais à cette composition tout mon peu de facultés, en sorte que, lorsque j'écrivis la première ligne, je savais déjà la dernière. » (*Victor Hugo Raconté*, chap. 37).

Ne devrait-on pas lui faire un mérite d'avoir si bien mûri la conception de son œuvre et d'en avoir habilement combiné les détails ? Les critiques ne s'arrêtent pas à cette excellence. M. Biré reproche à *Han d'Islande* l'absence entière d'originalité. D'après lui, le livre est un roman de chevalerie, « un de ces romans de la Table-Ronde dans lesquels le héros allait, au travers des plus effroyables dangers, arracher à quelque génie terrible le talisman qui devait lui ouvrir les portes du château fort où gémissait sa dame. » Il y aurait ajouté des imitations de Scott et de Maturin. Dirait-on donc que Scott imite les romans de chevalerie parce que ses héros font aussi de longs voyages au milieu de grands dangers ? Il y a loin des romans de chevalerie aux trames si bien ourdies de Scott et de *Han d'Islande*. Et la marche du roman de Hugo ne perd pas, certes, toute originalité parce que Hugo est bon disciple du maître passé Scott. Au contraire, sa conception et son exécution de l'œuvre révèlent un grand talent. Malgré tous ses défauts, malgré tous ses excès, le roman est solidement et artistement bâti et on devrait le déclarer nettement d'autant plus qu'on le critique sévèrement à cause de ces mêmes défauts et excès.

Rappelons l'histoire :

Le comte d'Ahlefeld est le grand chancelier de Norvège et de Danemark. A l'aide de son secrétaire intime Musdoemon (dont le vrai nom est Turiaf Orugix) il avait autrefois réussi dans un complot infâme contre son bienfaiteur, le chancelier Schumacker. Ils n'avaient pas réussi au gré de leurs souhaits, car le roi avait réduit la peine de mort à la prison perpétuelle.

En 1699, date où commence le roman, Schumacker est dans la prison de Munckholm près de Drontheim. La captivité du vieillard aigri est adoucie par la présence de sa fille Ethel. Ordener Guldenlew, fils du vice-roi, rend plusieurs visites aux prisonniers, sous le nom simple d'Ordener. Ethel et lui s'éprennent vite d'amour. Ordener par amour pour Ethel et par pitié pour son père va encourir de grands risques dans l'intérêt du vieillard.

Un capitaine du régiment de Munckholm, nommé Dispolsen, devait apporter une cassette importante à Schumacker. Il est tué en route par Han d'Islande. On apporte le cadavre au Spladgest. Spiagudry l'y reçoit — il a déjà reçu ce jour-là le cadavre de Gill Stadt et celui de la fiancée de Gill.

Gill est le fils de Han d'Islande, monstre diaboliquement méchant. Han n'avait jamais aimé que Gill. Il jure de tuer tous les hommes du régiment de Munckholm parce qu'un soldat de ce régiment avait été préféré à Gill par sa fiancée. Han commande à Spiagudry d'apporter la cassette trouvée sur Dispolsen à la mère de Gill. Il profane le cadavre de Gill pour avoir son crâne dans lequel il boira du sang humain. Cette profanation fait redouter à Spiagudry des enquêtes policières. Ordener, arrivant à ce moment à la morgue, persuade donc assez facilement à Spiagudry de s'enfuir en le guidant à un des repaires de Han d'Islande. C'est la cassette de Dispolsen qu'Ordener veut demander à Han. Spiagudry n'obéit pas au commandement de Han : il garde la cassette avec lui en voyage. Ordener ignore où est la cassette qu'il recherche. Une nuit du voyage, lequel est hérissé de périls et d'alarmes, Han surprend Spiagudry et le noie dans le lac Sparbo en lui attachant la cassette au cou. Quelques jours plus tard, Han vainc Ordener qui n'échappe à la mort que grâce à un événement imprévu. Après, il tombe dans le pouvoir des mineurs rebelles et doit les accompagner.

Musdoemon et d'Ahlefeld, pour accomplir la mort de Schumacker fomentait une rébellion de mineurs au nom du prisonnier. Le plan du complot, écrit par Musdoemon, était dans la cassette de Dispolsen. Han d'Islande refuse d'être le chef de la rébellion et Musdoemon leur trouve un faux Han d'Islande. Le vrai Han aide à faire une embuscade qui fait avorter la rébellion. Parmi les prisonniers se trouve Ordener qui croit Schumacker coupable. Pour le sauver et pour épargner le déshonneur à Ethel il se dit le seul coupable. Il va être dégradé et exécuté quand le cadavre de Spiagudry est apporté à la morgue. On rend la cassette à l'évêque qui l'ouvre. Le crime de Musdoemon est révélé. D'Ahlefeld n'est pas encore soupçonné de complicité. Il fait donc promptement exécuter l'arrêt de mort prononcé contre son secrétaire. C'est Nychol, le frère de Musdoemon, qui est son bourreau. La même nuit Han d'Islande, qui devant le tribunal avait tué un soldat du régiment de Munckholm et s'était laissé faire pri-

sonnier, met le feu à son cachot et incendie ainsi la caserne attenante. Dans l'incendie périt avec lui le reste du régiment de Munckholm.

Quelques jours auparavant, Han avait tué Frédéric, le fils tendrement aimé de la comtesse d'Ahlefeld, laquelle devient folle en apprenant la triste nouvelle. Le comte est également puni de ses crimes car Musdoemon mourant lui envoya un paquet de lettres qui lui révéla son intrigue amoureuse avec la comtesse.

Le roi libéra Schumacker et lui rendit ses titres. Ethel et Ordener s'étaient déjà unis dans le cachot quand Ordener attendait la mort.

Victor Hugo n'avait que vingt ans quand il écrivit ce roman. Un homme de vingt ans peut faire de beaux vers mais, comme MM. Biré et Sainte-Beuve l'observent, il n'a pas assez d'expérience pour faire un bon roman. On ne sera donc pas surpris de voir Ordener et Ethel les mieux saisis des caractères, et ils sont presque trop sublimes. Les autres caractères sont trop laids, trop méchants, trop naïfs ou trop sublimes. Or, la plupart des types de ses romans seront toujours anormaux. Hugo n'est jamais bon psychologue. Il connaît bien quelques types et les étudie sous des décors un peu différents ; les autres naissent de son imagination et de ses théories du grotesque et du sublime.

Au lendemain de la publication de Han d'Islande, Charles Nodier en indiqua les faiblesses tout en louant le jeune auteur sous d'autres rapports. D'abord il fait mention de Maturin, auteur de *Montorio* et de *Melmoth*, puis fait observer que Hugo l'a dépassé dans l'abondance et l'outrance des horreurs. Il l'accuse d'avoir recherché toutes les infirmités morales de la vie, toutes les horreurs de la société, toutes ses monstruosités, toutes ses dégradations, toutes les exceptions affreuses de l'état naturel et de l'état civilisé.

Or, il le loue d'avoir su donner à son livre « cette piquante vérité de couleur locale qui distingue l'auteur de *Waverley* ». Il approuve son érudition, son esprit, et enfin son « style vif, pittoresque, plein de nerf ». Autrement dit, Nodier trouve malencontreuse l'influence de Maturin, approuve Hugo d'être allé sur les brisées de Scott, et apprécie le style déjà bien formé de Hugo prosateur.

Dans la préface de 1833, Hugo fait la critique de son roman frénétique, critique juste qu'il n'aurait pu faire en 1823. « On

sent, dit-il, en le lisant, que l'enfant de dix-huit ans qui écrivait *Han d'Islande* dans un accès de fièvre, en 1821, n'avait encore aucune expérience des choses, aucune expérience des hommes, aucune expérience des idées, et qu'il cherchait à deviner tout cela... Dans le roman en particulier, pour qu'il soit bon, il faut qu'il y ait beaucoup de choses senties, beaucoup de choses observées, et que les choses devinées dérivent logiquement et simplement et sans solution de continuité des choses observées et des choses senties ». Dans son roman, pourtant, il trouve qu'il n'y a qu'une « chose sentie, l'amour du jeune homme ; qu'une chose observée, l'amour de la jeune fille. Tout le reste est deviné, c'est-à-dire inventé. » Un peu plus loin, il se montre très sévère pour son roman de jeunesse. Il dit que les personnages sont tout d'une pièce, qu'il a fait des gaucheries sauvages, qu'il a eu de candides accès de rêverie, qu'il a juxtaposé des couleurs de toutes sortes sans précaution pour l'œil et qu'il a commis presque à son insu mille excès de tout genre.

Dans la première préface écrite en janvier 1823, Hugo dit que « la partie pittoresque de son roman a été l'objet d'un soin particulier. » Il termine ainsi cette préface : « Tous les chapitres sont précédés d'épigraphes étranges et mystérieuses, qui ajoutent singulièrement à l'intérêt et donnent plus de physionomie à chaque partie de la composition. » A qui prend-il ces épigraphes ? Dix à Maturin, huit à Lessing, sept à Shakespeare, sept à Lope de Vega, cinq aux Romances espagnoles, trois à Calderon, deux à Joseph de Maistre et deux ou une à une foule d'autres auteurs.

Ces citations espagnoles me rappellent deux choses : 1° que le jeune Hugo a fait un long voyage en Espagne, voyage difficile et même dangereux; 2° que Hugo s'est servi de ses souvenirs des paysages sauvages d'Espagne en faisant ses descriptions d'un pays sauvage et montagneux qu'il n'avait jamais visité.

Les deux passages empruntés à Joseph de Maistre indiquent une source d'inspiration des plus importantes dans la composition du roman. La première épigraphe empruntée au comte de Maistre figure en tête du chapitre 12. Elle est longue, surtout vu qu'elle n'y figure pas seule : deux autres auteurs y sont représentés, Maturin et Shakespeare. En tête du chapitre 41, la seule épigraphe est choisie chez de Maistre et elle est très courte. Cette épigraphe est la phrase qui suit immédiatement, dans l'œuvre de Joseph de Maistre, le passage cité en tête du chapitre 12. Toutes

les deux appartiennent au Premier Entretien d'un ouvrage publié pour la première fois en 1821 et intitulé *Les soirées de Saint-Pétersbourg ou Entretien sur le gouvernement temporel de la Providence*.

Hugo a commencé *Han d'Islande* en 1821, année de la publication des *Soirées*, et il l'a publié au commencement de 1823. Les arguments politiques et religieux du comte royaliste et catholique ont sans doute plu au jeune Hugo de 1821. Ses idées politiques et religieuses s'accordent à cette époque avec celles de Joseph de Maistre et avec celles de Louis de Bonald.

Or, Hugo ne fait nullement ouvrage politique dans *Han d'Islande*. Pour lui, la grande valeur des *Soirées de Saint-Pétersbourg*, c'est qu'il y a trouvé l'idée essentielle du caractère de Nychol Orugix, bourreau de Drontheim. Il accepte sans qualification ce que dit l'auteur des *Soirées*. Son bourreau à lui est dessiné consciencieusement d'après le portrait fait par J. de Maistre. Voici les deux pages du Premier Entretien des *Soirées* qui ont tellement charmé le jeune Victor :

« De cette prérogative redoutable dont je vous parlais tout à l'heure résulte l'existence nécessaire d'un homme destiné à infliger aux crimes les châtiments décernés par la justice humaine, et cet homme, en effet, se trouve partout, sans qu'il y ait aucun moyen d'expliquer comment, car la raison ne découvre dans la nature de l'homme aucun motif capable de déterminer le choix de cette profession. Je vous crois trop accoutumés à réfléchir, Messieurs, pour qu'il ne vous soit pas arrivé souvent de méditer sur le bourreau. *Qu'est-ce donc que cet être inexplicable* qui a préféré à tous les métiers agréables, lucratifs, honnêtes et même honorables qui se présentent en foule à la force ou à la dextérité humaine, celui de tourmenter et de mettre à mort ses semblables ? *Cette tête, ce cœur sont-ils faits comme les nôtres ? ne contiennent-ils rien de particulier et d'étranger à notre nature ?* Pour moi, je n'en sais pas douter. Il est fait comme nous extérieurement ; il naît comme nous ; mais c'est un être extraordinaire, et pour qu'il existe dans la famille humaine il faut un décret particulier, un Fiat de la puissance créatrice. Il est créé comme un monde. Voyez ce qu'il est dans l'opinion des hommes, et comprenez, si vous pouvez, comment il peut ignorer cette opinion ou l'affronter ! *A peine l'autorité a-t-elle désigné sa demeure, à peine a-t-il pris possession, que les autres habitations reculent*

jusqu'à ce qu'elles ne voient plus la sienne. C'est au milieu de cette solitude et de cette espèce de vide formé autour de lui qu'il vit seul avec sa femelle et ses petits, qui lui font connaître la voix de l'homme : sans eux il n'en connaîtrait que les gémissements... Un signal lugubre est donné ; un ministre abject de la justice vient frapper à sa porte et l'avertir qu'on a besoin de lui : il part ; il arrive sur une place publique couverte d'une foule pressée et palpitante. On lui jette un empoisonneur, un parricide, un sacrilège ; il le saisit, il l'étend, il le lie sur une croix horizontale, il lève le bras ; alors il se fait un silence horrible, et l'on n'entend plus que le cri des os qui éclatent sous la barre, et les hurlements de la victime. Il la détache ; il la porte sur une roue : les membres fracassés s'enlacent dans les rayons ; la tête pend ; les cheveux se hérissent, et la bouche, ouverte comme une fournaise, n'envoie plus par intervalle qu'un petit nombre de paroles sanglantes qui appellent la mort. Il a fini : le cœur lui bat, mais c'est de joie ; il s'applaudit, il dit dans son cœur : Nul ne roue mieux que moi. Il descend ; il tend sa main mouillée de sang, et la justice y jette de loin quelques pièces d'or qu'il emporte à travers une double haie d'hommes écartés par l'horreur. Il se met à table, et il mange ; au lit ensuite et il dort. Et le lendemain, en s'éveillant, il songe à tout autre chose qu'à ce qu'il a fait la veille. Est-ce un homme ? Oui : Dieu le reçoit dans ses temples et lui permet de prier. Il n'est pas criminel, cependant aucune langue ne consent à dire, par exemple, qu'il est vertueux, qu'il est honnête homme, qu'il est estimable, etc. Nul éloge moral ne peut lui convenir, car tous supposent des rapports avec les hommes, et il n'en a point. » (pp. 30-32 du tome I de l'édition Garnier Frères).

J'ai souligné les phrases employées par Hugo comme épigraphes.

De Maistre dit que le bourreau est un homme exceptionnel qui voit se former autour de lui une solitude et qui n'a pour toute société que sa femme et ses petits. Or, Hugo aime toujours ces êtres exceptionnels et il en fait de préférence ses héros et ses personnages pittoresques. Tels sont Bug-Jargal et le nain Habibrah ; tels sont Quasimodo et Claude Frollo ; tel est Claude Gueux ; et tels seront plusieurs personnages importants de ses autres romans.

Au chapitre 12 de *Han d'Islande*, Hugo décrit l'arrivée d'Or-

dener et de Spiagudry à la tour de Vygla pendant un orage. La femme de Nychol Orugix leur conseille de s'en aller. « Le seul vivant, dit-elle, qui puisse entrer ici n'entre dans aucune demeure des autres vivants, il ne quitte la solitude que pour la foule, il ne vit que pour la mort. Il n'a de place que dans les malédictions des hommes, il ne sert qu'à leurs vengeances, il n'existe que par leurs crimes... » C'est ainsi que Hugo reprend l'idée de la solitude où vit le bourreau avec sa femelle et ses petits. Et Hugo ne manque pas de faire une description minutieuse de cette femme, de la grande pièce circulaire avec ses meubles et surtout ses scies, chaînes, cordes, scalpels, crics et autres ameublements.

Deux autres voyageurs cherchent asile dans la tour et enfin Nychol arrive.

La description du bourreau, longue et détaillée, fait voir que c'est un être extraordinaire. « En l'apercevant, Benignus Spiagudry poussa un cri d'épouvante, et le ministre luthérien se détourna frappé de surprise et d'horreur. »

Il faut avouer qu'une chose importante manque à ce chapitre, c'est une raison suffisante pour tant de frayeur. On ne voit pas pourquoi on devrait tant craindre la présence d'un bourreau, si ce n'est que l'idée de J. de Maistre domine toute la scène.

On doit convenir aussi qu'il a y du mélodrame dans *Han d'Islande*. Il y en a même beaucoup. Le soin du décor, c'est-à-dire de la couleur locale éclatante, les nombreuses péripéties et les caractères trop pervers, trop effrayants ou trop vertueux, rappellent les méthodes employées avec un succès prodigieux par Pixérécourt, Caigniez, Ducange et quelques autres auteurs de mélodrames.

Tout le chapitre 12 est un tableau qui pourrait être une illustration du passage cité du premier entretien des *Soirées*. De Maistre dit, par exemple, que le bourreau « n'est pas criminel ; cependant, aucune langue ne consent à dire qu'il est vertueux ». Hugo se sert de la même idée. Il met les paroles suivantes dans la bouche de la bourrelle : « Qu'appelez-vous crimes ? qu'appelez-vous vertus ? nous jouissons ici d'un privilège ; nous ne pouvons avoir de vertus ni commettre de crimes. » Et dans le chapitre entier, Hugo fait tout son possible pour dépeindre le bourreau qui vit habituellement dans une solitude et qui fait horreur aux voyageurs que le hasard ou le mauvais temps conduit chez lui.

Hugo, ne s'inspire-t-il pas aussi du premier entretien des

Soirées en dépeignant Han d'Islande et même Spiagudry ? Han est un être extraordinaire qui n'a pas une conscience d'homme, qui vit, lui aussi, dans la solitude et qui agit comme la justice de dieu ou comme la méchanceté du diable. Han est en même temps une copie, mais idéalisée, des chefs de brigands que V. Hugo a connus dans sa jeunesse, Fra Diavolo et l'Empécinado contre lesquels son père a dirigé ses troupes en Italie et en Espagne.

Nous revoyons le bourreau au chapitre 41. Ici Hugo le présente en tête-à-tête avec sa femme. Les six pages du chapitre sont pareilles à celles du chapitre 12 et sont une illustration éclatante du passage cité de Joseph de Maistre.

Au chapire 49, Nychol Orugix reparaît. Cette fois, il fait un marché avec Han d'Islande. Après une longue discussion, Orugix paie le droit de possession du cadavre de Han, deux ducats d'or, et il reprend les deux ducats, prix d'une botte de paille fraîche et d'un réchaud plein de charbons ardents. Les paroles d'Orugix nous font comprendre que c'est avec joie que le bourreau remplit son lugubre devoir : c'est encore une idée suggérée par de Maistre. Au 50e chapitre, Nychol Orugix entre dans le cachot de Turiaf Musdoemon, qui n'est autre que son frère. C'est au moment où Nychol va pendre Turiaf que les deux frères se reconnaissent. S'ensuit une scène palpitante de terreur où le condamné demande sa vie au bourreau. Nychol ne se laisse pas attendrir et nous assistons à tous les apprêts de pendaison, puis à une attaque faite par le condamné sur son bourreau, et enfin à l'accomplissement du devoir fatal qui termine la vie criminelle de Musdoemon.

Il est donc manifeste que le passage des *Soirées* du comte de Maistre qui décrit le bourreau, sa conscience et son office a puissamment agi sur l'imagination de Victor Hugo. Il faut pourtant se garder d'y prêter trop d'importance. Tout au plus, les chapitres où le bourreau joue le principal rôle forment la neuvième partie du roman entier, et, de plus, ce personnage n'est pas nécessaire à l'intrigue.

Nodier, dans son article déjà mentionné, avait accusé Hugo de prendre dans sa préface « le ton aigre-doux de l'illustre Jedediah Cleishbotham. » Dans sa préface de la deuxième édition, Hugo imite de parti pris le ton des préfaces de Scott. Il s'efforce si bien qu'il égale même de longueur l'illustre Jedediah. Il s'y

montre aussi royaliste et chrétien, ennemi des grands révolutionnaires et des athées.

On n'a qu'à lire l'article que Hugo écrivit en 1823 sur Quentin Durward pour comprendre combien il était épris du génie de Scott. Que l'on compare l'article avec les préfaces de *Han d'Islande* et alors on comprendra bien les théories littéraires sur lesquelles il fonda son roman.

Hugo admire surtout l'exactitude de Scott. « Peu d'historiens, dit-il, sont aussi fidèles que ce romancier. On sent qu'il a voulu que ses portraits fussent des tableaux, et ses tableaux des portraits. » Quelques lignes plus bas il parle des « romans épiques » de Scott ; voilà déjà en germe l'idée du roman *Les Misérables*. Le roman, continue-t-il, doit être semblable à la vie. Et la vie, par contre, n'est qu'un « drame bizarre où se mêlent le bon et le mauvais, le beau et le laid, le haut et le bas. » Les théories de la Préface de *Cromwell* grouillent déjà dans la tête de Hugo.

Il le croit, de plus, « difficile de voir un roman mieux tissé et des effets moraux mieux attachés aux effets dramatiques. » A l'encontre d'autres critiques qui trouvent la peinture de l'orgie de Quentin Durward hideuse et révoltante, Hugo croit que c'est « un des plus beaux chapitres de ce livre. » Puisque Scott avait entrepris de peindre le fameux brigand surnommé le Sanglier des Ardennes, d'après Hugo il « aurait manqué son tableau s'il n'eût excité l'horreur. » Evidemment Hugo croit appuyer ses propres descriptions d'horreurs sur l'autorité de quelques chapitres de Scott.

Examinons de plus près la dette de *Han d'Islande* envers les auteurs anglais. Le premier personnage que rencontre le lecteur, c'est Spiagudry, « un grand homme sec et vieux » qui excite le rire des uns et la peur des autres. Il a « le visage hâve, les cheveux rares et sales », les doigts longs. Nous le voyons au Spladgest avec « un complet accoutrement de cuir de renne ». En voyage (chap. 12) il apparaît sous un déguisement bizarre, car « il avait échangé ses habits de cuir de renne contre un vêtement noir complet, laissé jadis dans le Spladgest par un célèbre grammairien de Drontheim, qui s'était noyé du désespoir de n'avoir pu trouver pourquoi Jupiter donnait Jovis au génitif. Ses sabots de coudrier avaient fait place aux bottes fortes d'un postillon écrasé par ses chevaux, dans lesquelles ses jambes fluettes étaient tellement à l'aise qu'il n'aurait pu marcher sans

le secours d'une demi-botte de foin. La vaste perruque d'un jeune et élégant voyageur assassiné par des voleurs aux portes de Drontheim cachait sa calvitie, et flottait sur ses épaules pointues et inégales. L'un de ses yeux était couvert d'un emplâtre, et, grâce à un pot de fard qu'il avait trouvé dans les poches d'une vieille fille morte d'amour, ses joues pâles et creuses s'étaient revêtues d'un vermillon insolite, agrément auquel la pluie avait fait participer jusqu'à son menton » (*Han d'Islande*, chap. 12).

Scott a créé beaucoup de ces personnages plus ou moins pittoresques, bizarres et amusants. Souvent un caractère de Scott se plaît à faire étalage d'une érudition extraordinaire. C'est une qualité qu'élabore Hugo dans Spiagudry. L'érudition de celui-ci ne s'éclipse que par sa peur si facilement excitée et si vite dissipée. Il a peur trop souvent et sans cause suffisante, tandis que Ordener ne s'en laisse jamais gagner. Spiagudry devrait réprimer davantage son émotion en présence du courage d'Ordener et celui-ci devrait quelquefois se montrer un peu accessible aux faiblesses de son compagnon de voyage. En approchant du Cou de Vautour, Spiagudry est saisi de peur cinq fois, malgré la présence d'Ordener. « Pour la cinquième fois, Spiagudry parvint à se rassurer, soit que l'explication d'Ordener lui parût en effet naturelle, soit que la tranquillité de son jeune compagnon eût quelque chose de contagieux » (chap. 22). Il était bien temps. Mme Radcliffe montre plus d'habileté que Hugo dans les scènes où elle peint les terreurs superstitieuses.

M. Biré a déjà signalé la ressemblance entre ce Benignus Spiagudry et Pierre Gringoire de Notre-Dame de Paris.

Le fameux Han lui-même n'est pas tout à fait une créature originale. Hugo y a combiné plusieurs éléments en les portant à la dernière extravagance. Habibrah, Han et Quasimodo sont tous membres de la même famille. Gilliat, le héros des *Travailleurs de la Mer*, leur est apparenté : il est un peu plus civilisé. Hugo connaissait tout un répertoire auquel emprunter les éléments de son démon. D'abord Fra Diavolo et d'autres brigands historiques. Puis les Iago, Macbeth et Caliban de Shakespeare ; les monstres de Virgile ; les Monk et Melmoth lui auraient fourni assez de traits. Quelques personnages des romans de Scott traduits avant la publication de ce roman français sont proches parents de Han. Le nain noir (Black Dwarf) du chapitre 4 du roman de ce nom (traduit en 1817), le Harz Demon du chapitre 18 de l'*Antiquaire*

(traduit en 1817) et Nick Strumpfer du *Pirate* (traduit en 1821) présentent ensemble une ébauche de Han. Citons la description de Nick au chapitre 27 du *Pirate :* « As he spoke, the door opened, and displayed, to the alarm of Brenda, and the surprise of Minna herself, a square-made dwarf, about four feet five inches high, with a head of most portentous size, and features correspondent — namely, a huge mouth, a tremendous nose, with large black nostrils, which seemed to have been slit upwards, blubber lips of an unconscionable size, and huge wall eyes, with which he leered, sneered, grinned, and goggled on the Udaller as an old acquaintance, without uttering a single word. The young women could hardly persuade themselves that they did not see before their eyes the very demon Trolld, who made such a distinguished figure in Norma's legend. »

Comparez avec ce passage la description suivante de Han, tirée du chapitre 6 :

« Les traits du petit homme, que la lumière faisait vivement ressortir, avaient quelque chose d'extraordinairement sauvage. Sa barbe était rousse et touffue, et son front, caché sous un bonnet de peau d'élan, paraissait hérissé de cheveux de même couleur ; sa bouche était large, ses lèvres épaisses, ses dents blanches, aiguës et séparées, son nez recourbé comme le bec de l'aigle, et son œil gris bleu, extrêmement mobile, lançait sur Spiagudry un regard oblique, où la férocité du tigre n'était tempérée que par la malice du singe. Ce personnage singulier était armé d'un large sabre, d'un poignard sans fourreau, et d'une hache à tranchants de pierre, sur le long manche de laquelle il était appuyé ; ses mains étaient couvertes de gros gants de peau de renard bleu. » Qu'on lise aussi le chapitre 18 de l'*Antiquaire* pour voir de quelle façon le Harz Demon ressemble à Han d'Islande, et le chapitre 4 du *Black Dwarf* dont le portrait est bien ressemblant.

Les personnages, les portraits et les pages descriptives de Scott sont une grande source d'inspiration pour Hugo en 1823 environ. Nul ne pourrait en douter. Scott est, je crois, son modèle le plus cher. Mais d'autres sources lui ont fourni des éléments précieux. Telles sont les histoires de brigands, vraies ou fictives, déjà mentionnées ; les mélodrames populaires et enfin les romans du vicomte d'Arlincourt qui, en 1823, jouissaient d'une vogue tout à fait merveilleuse. Le héros du *Solitaire* (1821) est un homme mystérieux, qui vit seul dans les solitudes et qui inspire une très

vive crainte à tous ceux qui le rencontrent. La vieille concierge du monastère n'aime pas parler du Solitaire et quand elle a prononcé son nom elle se tait, terrifiée. « A cette dernière réponse, épouvantée du nom qu'elle a prononcé, la mère Ursule a tressailli. La nièce d'Herstall craignant de l'affliger, n'ose la questionner davantage. » Ce solitaire est un guerrier colossal qui met en déroute toute une compagnie de soldats. Han d'Islande fait aussi de telles prouesses. Hugo le distingue du Solitaire en le rendant petit, très laid et très sauvage. Il le prive de magnanimité. Han, c'est la haine de l'humanité. Or, Han, solitaire, effrayant, héros d'exploits épiques fait penser inévitablement au Solitaire du vicomte d'Arlincourt, héros le plus populaire des années 1821 à 1824.

J'ai déjà dit que Han se distingue du Solitaire par sa haine forcenée de la race humaine. Par ce trait il rappelle le monstre de *Frankenstein* (œuvre traduite en français en 1821). Ils sont tous les deux laids à faire peur. Ils ont une agilité et des forces surhumaines. Tous les deux vivent à l'ordinaire loin des hommes. Tous les deux récitent les crimes qu'ils ont commis. Dans chaque roman il y a les mêmes menaces et la même vengeance terrible. Le cadavre mutilé de Clerval nous fait penser au capitaine Dispolsen et à d'autres victimes de Han. Enfin, ils se ressemblent par leur rire diabolique.

Cependant le monstre de *Frankenstein* est plus humain que Han. Au commencement de sa carrière il est bon. Il devient méchant et dénaturé seulement après qu'il se voit haï de tout le monde. Et quand il se présente pour la dernière fois, il montre du repentir. Le côté faible de Han, c'est qu'il n'est pas assez humain. Il ne s'attache aux êtres humains que par son amour pour son fils. C'est pourquoi il n'est pas si intéressant que le démon de *Frankenstein*.

Les portraits de personnages sont souvent très pittoresques, quelquefois plus pittoresques que les portraits de Scott. Outre les portraits déjà cités de Spiagudry et de Han, lisez, entre autres, ceux du bourreau Orugix et de sa femme (chap. 12) et celui de la comtesse d'Ahlefeld (chap. 7).

Les traces de Scott sont encore plus évidentes dans les chapitres où Hugo essaie de donner la couleur historique et locale. Au chapitre 16, Hugo remonte de vint-quatre années pour nous raconter l'histoire de Lucy-Pelnyrh, épouse de Caroll Stadt et

violée par le monstre Han. Au chapitre 9 il nous donne l'histoire des ancêtres de Han d'Islande et de l'enfance et des crimes de Han. Au chapitre 12, le bourreau raconte sa propre histoire. Ces retours en arrière et aussi les autres passages d'explication historique parsemés dans le roman sont des procédés souvent employés par Scott.

Ici, et dans tous ses romans, Hugo aime à citer des documents qu'il dit historiques. Au chapitre 48 il prend des passages au livre des chevaliers de Danebrog. Au chapitre 7, un secrétaire fait la lecture au gouverneur de Drontheim des placets présentés au gouvernement. Au chapitre 3, il cite une phrase d'un règlement de prison.

Il veut faire croire qu'il est aussi bien documenté que Scott qui cite ses autorités assez souvent, ou dans le texte ou dans les notes.

Hugo est épris de couleur locale sous forme de descriptions de pays sauvages, de marches pittoresques de rebelles, et de dialogues familiers. Les chapitres 35, 37 et 39, par exemple, rivalisent avec les scènes les plus pittoresques de Scott. On doit ajouter que le pittoresque fait souvent des lenteurs dans la marche du roman. Scott lui a donné le goût des descriptions de paysages et de ruines. Il puise pourtant, comme je l'ai déjà dit, dans ses souvenirs de voyage en Espagne pour peindre les paysages de *Han d'Islande*. Les ruines sont quelquefois des reproductions assez fidèles de ruines qu'il a vues en France, comme la Tour de Vermund qui est à peu près la Tour de Guy dans le parc du duc de Rohan. Hugo avait passé une partie de ses vacances en 1821 au château du duc. Souvenons-nous aussi qu'il « a pris son ouvrage au sérieux », qu'il a étudié un peu l'histoire et la géographie de Norvège, ce qui lui permet d'écrire le chapitre 2 et d'autres passages explicatifs.

On voit donc dans *Han d'Islande* tous les éléments du vrai roman historique. Pour écrire son chef-d'œuvre dans le genre, il n'a qu'à choisir le lieu et l'époque qui lui conviennent.

Je crois avoir démontré que l'influence de Scott sur l'auteur de *Han d'Islande* était très grande. Les horreurs aussi sont patentes dans le roman ; mais Mlle Killen se trompe (p. 181, *Le Roman Noir*) quand elle dit qu'il entre dans ce roman « beaucoup moins de son modèle avéré que du révérend Maturin. » Elle se trompe également quand elle dit (p. 183) que Hugo n'écrivit plus

de romans dans ce genre, « car son *Bug-Jargal* fut composé *avant Han.* » Au contraire, comme nous l'avons vu, les pages les plus frénétiques de *Bug-Jargal* furent composées *après Han.*

Han d'Islande, cependant, est le roman le plus frénétique de Hugo. Parce qu'il manque d'expérience et que ses émotions égarent son esprit, Hugo ne garde pas la mesure dans ce roman. Il aime profondément et il est contrarié dans son amour. Il assoupit ses passions débordantes en décrivant des êtres passionnés libérés des liens usuels de l'homme social. Le résumé seul de ce roman suggère que son modèle n'est pas Mme Radcliffe. Après Scott, il imite plutôt Lewis et surtout Maturin. Néanmoins, il semble connaître les œuvres de Mme Radcliffe. Voire, il semble en imiter parfois ses procédés, d'ailleurs sans trop de succès.

Nous n'apprenons pas pourquoi Spiagudry tremble à la mention de la Tour Maudite. Dans la tour, il est saisi de peur parce qu'il voit une potence, des scies et un rouleau de corde ; peur assez étrange vu qu'il est le gardien de la morgue. Quand il voit trois enfants endormis sur un tas de paille, il est effrayé et croit voir des cadavres d'enfants. Nous n'apprenons que sept pages plus loin que ce sont les trois enfants endormis de l'habitant de la tour.

Au chapitre 28, le pêcheur et sa femme sont frappés de terreur à la seule mention de la grotte de Walderhog. Ils n'osent point dire que c'est la grotte de Han d'Islande.

Les traces de Mme Radcliffe sont cependant rares. Au contraire, l'influence de Maturin est visible partout. Nous avons fait observer *que Hugo a choisi plus d'épigraphes chez Maturin que chez aucun autre auteur.* On s'occupait beaucoup du révérend Maturin à cette époque. En 1821, on a traduit *Melmoth* et aussi *Bertram ;* en 1822, *Montorio*, et, en 1822 aussi, les acteurs anglais ont joué *Bertram* à Paris. Marchons maintenant sur la piste de cet Irlandais. Pour rehausser la méchanceté de Musdœmon, Hugo lui donne un rire « pareil à celui du diable lorsque, au moment où le pacte expire, il saisit l'âme qui s'est donnée à lui. » Han a des forces surhumaines et la méchanceté du diable. Il hait tous les hommes et il est ravi quand il leur fait mal ou qu'il les tue. C'est dans ce but qu'il laisse vivre le comte d'Ahlefeld et qu'il aide à écraser la rébellion. Si c'était un homme, la description de lui serait ridicule, car « il a détruit des bataillons entiers. » Nous apercevons aussi par-ci par-là des cadavres, même six à la fois, mutilés par des déchirures profondes. Celles-ci sont pro-

duites par des ongles longs et tranchants. Han porte des gants énormes de peau de renard bleu pour cacher ces ongles. Nous savons bien que c'est Han, cette « bête à face humaine, qui buvait du sang, assise sur des monceaux de morts » après la bataille du Pilier noir. Dans cette bataille, il avait tué et soldats et rebelles avec des hurlements de joie (chap. 39). Aux ruines d'Arbas (chap. 25) Han mangeait la chair de Frédéric encore vivant et buvait son sang dans un crâne humain quand arriva le vieux loup. Hugo peint des horreurs qui, par leurs excès, deviennent ridicules. Han se bat avec le loup et « des deux adversaires, celui dont les os étaient broyés par des dents aiguës, les chairs déchirées par des ongles brûlants, ce n'était pas l'homme, mais la bête féroce ; celui dont le hurlement avait l'accent le plus sauvage, l'expression la plus farouche, ce n'était point la bête fauve, mais l'homme. » Cette lutte sera reproduite dans les *Travailleurs de la Mer* sous une forme modifiée, la lutte de Gilliat avec la pieuvre (2me partie, livre 4, chap. 3).

Quand Han emporte Spiagudry pour le noyer dans le lac on croirait voir l'acte final d'un pacte avec le diable, surtout quand on entend le cri terrible de la victime et l'effroyable éclat de rire du monstre.

Au premier chapitre nous trouvons deux cadavres à la morgue et un troisième arrive bientôt, celui-ci la première victime de Han. C'est à la morgue que revient Han, la nuit, enlever le crâne de Gill « avec une dextérité singulière ». Il est évident que ce même Gill serait devenu digne héritier de Han, n'était sa mort accidentelle. (Lisez les plaintes et les menaces de Han au chap. 6).

Bien que les détails pittoresques des fréquentes descriptions du bourreau, de son outillage et de son métier décèlent l'art de Scott, le goût de Hugo pour de tels tableaux dérive de ses lectures de romans frénétiques.

Ajoutons enfin que Hugo ne purgera pas les romans de sa maturité de ces excès d'horreurs qui frisent le ridicule. On verra (*Notre-Dame*, livre 9, chap. 1) Claude Frollo s'arracher « des poignées de cheveux pour voir s'ils ne blanchissent pas. » A l'attaque de la cathédrale, les pierres qui font « éclater des crânes à droite et à gauche « n'empêchent pas les truands de battre la porte avec un madrier. » Ses personnages auront trop souvent des forces physiques merveilleuses et une grandeur d'âme remarquable (comme, par exemple, Gilliat des *Travailleurs de la Mer*).

Quand on reproche à l'auteur ce fouillis d'horreurs on doit indiquer les chapitres qui sont à l'autre bout de la gamme des émotions. Ethel, c'est la beauté, la douceur, la pureté, le sacrifice en même temps que l'amante romantique. Elle ressemble à Marie (du remaniement de *Bug-Jargal*) à Cosette et à Déruchette. Ces héroïnes, quoiqu'elles ne figurent pas dans beaucoup de scènes, inspirent une grande passion, laquelle met en mouvement l'intrigue.

Or, dans *Han d'Islande*, l'excès de la passion de l'amoureux, si évident qu'il soit, ne s'attire pas trop constamment l'attention du lecteur à l'instar d'autres romans romantiques.

M. Lanson dit quelque part que ce roman est un extravagant mélodrame mis en forme narrative. Le caractère seul de Han suffit à peu près à lui en donner raison. D'ailleurs, Hugo y prodigue des coups de théâtre autant que dans ses drames. Rappelons l'entrée subite d'Ordener chez le général et au milieu de la conversation qui s'ensuit l'arrivée de la comtesse d'Ahlefeld en colère contre Ordener (chap. 11) ; les menaces du bourreau contre Athanase Munder et la déclaration immédiate de ce ministre de sa présence (chap. 12) ; l'arrivée imprévue de l'évêque au moment où l'on va dégrader Ordener et l'étonnement que produit la preuve de l'innocence d'Ordener et de la culpabilité de Musdœmon ; et, enfin, le voyage d'Ordener dans l'espoir d'arracher à Han la cassette, laquelle est sur la personne de son compagnon de voyage.

Dans ce roman, comme dans ses drames, Hugo doit beaucoup plus qu'il ne croit aux mélodrames de l'époque qui font des péripéties une partie essentielle du genre.

Nous avons vu que les épigraphes prises dans les œuvres de Maturin et du comte de Maistre indiquent des sources importantes dans la genèse du roman. Au contraire, les sept citations empruntées à Shakespeare ne révèlent pas une inspiration particulière. En 1823, les jeunes romantiques aiment bien à citer Shakespeare, sans le comprendre (à l'exception de Nodier). C'est le grand nom à invoquer dans la bataille romantique. C'est la liberté, l'affranchissement des règles trop étroites. Parmi toutes les autres épigraphes, les huit que Hugo est allé prendre à Lessing ont une valeur spéciale. C'est que le drame Emilia Galotti a vraiment contribué à la formation des caractères de *Han d'Islande*. Le prince, emporté par ses passions tumultueuses et dépourvu de « gravité »

romaine, devient chez Hugo l'élégant et amoral Frédéric d'Ahlefeld. Le courtisan Martinelli a probablement suggéré son Musdœmon à Hugo, qui augmente l'intérêt en créant pour frère du courtisan parvenu le bourreau. Enfin Emilie — victime destinée du prince — ressemble par là même à Ethel, enfermée dans la prison où l'amoureux Frédéric est officier de garde.

Les méditations et les rêveries amoureuses ou moralisatrices sont devenues plus fréquentes dans cette œuvre. Les contrastes et les antithèses sont quelquefois bien saisissants (voir, par exemple, le chap. 47).

Pourquoi l'auteur a-t-il choisi le nom du monstre pour titre du roman ? C'est parce que Hugo le croit le personnage le plus important ; c'est parce que Han est la source de la couleur et du pittoresque dans le roman. Caractère surhumain, Han est toutefois nécessaire à l'intrigue. Hugo amouraché du pittoresque et du grotesque n'aperçoit pas qu'il tombe trop souvent dans le ridicule en rendant son monstre si surhumain.

Pour résumer, ne dirait-on pas que les histoires de brigands et les mélodrames populaires comptent pour beaucoup dans la genèse de *Han d'Islande* ? A ces deux influences se mêle celle des œuvres de Maturin et des autres auteurs frénétiques d'Outre-Manche et l'influence de l'Emilia Galotti de Lessing. D'Arlincourt, alors l'auteur le plus populaire, par ses descriptions et par ce qu'il recèle de frénétique, aide à déterminer le caractère du roman de V. Hugo. Enfin, Walter Scott a le plus profondément modifié les idées et les méthodes du jeune romancier. Hugo lui doit plus qu'à aucun autre auteur et c'est aussi en s'inspirant des *Waverley Novels* qu'il a pu former nettement ses théories littéraires.

Avant de terminer cette étude de *Han d'Islande*, je dois mentionner le *Bourreau de Drontheim*. » Je ne me rappelle plus quel critique l'a indiqué comme une des sources du roman de Hugo.

Le *Bourreau de Drontheim* est un roman que M. Collin de Plancy a présenté comme traduit de l'allemand de Müllner. Cette assertion, Müllner lui-même l'a démentie. Quoi qu'il en soit, l'ouvrage de Collin de Plancy n'a pu être utile à Hugo puisqu'il n'a paru qu'en 1825.

Le drame en question d'Adolphe Müllner est l'*Expiation*, tragédie en cinq actes. Le comte de Saint-Aulaire a traduit la tragédie de l'allemand en 1823. Hugo ne doit rien à la tragédie de Müllner.

Victor Hugo

III. *Le dernier jour d'un Condamné* et *Claude Gueux*.

En 1820, nous dit le chapitre 50 de *Victor Hugo raconté*, Hugo avait par hasard vu Louvel, l'asassin du duc de Berry, allant à l'échafaud ; ce qui le fit penser. En 1825, il assista à l'exécution d'un nommé Jean Martin. Il revit la guillotine à plusieurs reprises. Ces rencontres lugubres, d'après ce chapitre 50, lui auraient fait écrire *Le dernier jour d'un Condamné*. Ce livre se serait terminé en trois semaines. Il fut publié en février 1829 sans nom d'auteur et en même temps que la deuxième édition des *Orientales*. Je crains que ce chapitre ne se fie au témoignage de la préface écrite en mars 1832, pour ce qui concerne le but humanitaire du roman, car, en tête de la première édition ne se trouvent que les phrases suivantes :

« Il y a deux manières de se rendre compte de l'existence de ce livre. Ou il y a eu, en effet, une liasse de papiers jaunes et inégaux sur lesquels on a trouvé, enregistrées une à une, les dernières pensées d'un misérable ; ou il s'est rencontré un homme, un rêveur occupé à observer la nature au profit de l'art, un philosophe, un poète, que sais-je ? dont cette idée a été la fantaisie, qui l'a prise ou plutôt s'est laissé prendre par elle, et n'a pu s'en débarrasser qu'en la jetant dans un livre. De ces deux explications, le lecteur choisira celle qu'il voudra. »

Mais en mars 1832, Hugo ajouta une longue préface où il chercha à nous donner le change sur l'objet du roman de 1829. « Comme on le voit, dit-il, à l'époque où ce livre fut publié, l'auteur ne jugea pas à propos de dire dès lors toute sa pensée. Il aima mieux attendre qu'elle fût comprise et voir si elle le serait. Elle l'a été. L'auteur, aujourd'hui, peut démasquer l'idée politique, l'idée sociale, qu'il avait voulu populariser sous cette innocente et candide forme littéraire. Il déclare donc, ou plutôt il avoue hautement que *Le Dernier jour d'un Condamné* n'est autre chose qu'un plaidoyer, direct ou indirect, comme on voudra, pour l'abolition de la peine de mort. »

Franchement, je ne crois pas qu'en écrivant ce roman à la fin de 1828 Hugo ait voulu faire une œuvre de politique humanitaire. D'abord, nous savons qu'en remaniant Bug-Jargal, en 1825, Hugo y ajouta de la couleur, du pittoresque, et qu'il décrivit les

horreurs d'une rébellion et le supplice des prisonniers condamnés à mort. Dans *Han d'Islande* les portraits du bourreau et de sa femme, de son logis, de ses outils, de son habileté au travail même, semblent fasciner Hugo autant que l'amour le pousse à l'extase.

Mais s'il avait eu, en 1828, l'idée d'écrire un livre contre la guillotine aurait-il pris tant de plaisir à prodiguer les scènes remplies des horreurs qui accompagnent le bourreau ? Ces scènes n'ont point de but humanitaire, mais elles sont écrites, comme des scènes pareilles de *Bug-Jargal* et de *Han d'Islande*, parce que Hugo est épris de couleur, de pittoresque et de grotesque. Puis le condamné à mort du roman dit nettement et à deux fois distinctes, qu'il préfère la mort aux galères. Il la préfère cent fois, mille fois ! Il est juste toutefois de dire que sous la peur de la preuve suprême il souhaite sa grâce. Cependant, si Hugo avait eu les idées de 1832 en écrivant le roman, aurait-il donné cette préférence au condamné ?

Enfin, en 1832, « un très vif mouvement d'opinion s'était produit dans la presse et à la Chambre des députés en faveur de l'abolition de la peine de mort ». (Voir Biré, *V. Hugo avant* 1830, pp. 473-4). C'est alors que Hugo s'empressa d'écrire la préface, mais en composant le *Dernier jour d'un Condamné*, Victor Hugo « ne faisait donc point œuvre d'apôtre, mais œuvre d'artiste, d'un artiste qui, selon sa constante habitude, suivait la mode du jour. Or, à ce moment, la mode était aux têtes de mort, aux squelettes et aux fantômes. »

L'examen de ce roman et des romans antérieurs de Hugo me fait donner raison à M. Biré plutôt qu'à l'auteur de la préface de 1832.

Cette préface de 1832, malgré son manque de sincérité, est très intéressante. On y voit Hugo à trente ans tâchant de se montrer penseur, philosophe. Il se démènera pareillement à soixante-quatre ans, dans les *Travailleurs de la Mer*. Mais la grandeur de Victor Hugo ne se trouve ni dans sa philosophie ni dans sa politique. Or, cette préface fait voir deux choses (I) que la période de contradiction et d'hésitation politique tire à sa fin et, comme dit M. Henry Bérenger, s'il « n'est pas encore républicain » du moins « il est déjà socialiste » (Voir La Politique de Victor Hugo dans la *Revue Politique et Parlementaire*, tome XXXI, Paris 1902) (II) que Victor Hugo a la conviction qu'un grand écrivain

devrait exercer une influence sociale. Sa foi dans sa mission sociale réapparaîtra souvent dans ses œuvres.

Son triomphe, pourtant, même dans le raisonnement, c'est l'imagination, c'est la couleur. Dans cette préface, il en déploie à cœur joie. Il veut démontrer que la peine de mort est injuste et horrible dans un pays civilisé. Il ne le prouve pas, mais, en revanche, il nous charme par sa brillante imagination, par sa façon d'agencer ses raisons sentimentales, lesquelles, à ses yeux, sont les meilleures, par son emploi merveilleux de l'antithèse, par son choix de mots qui donnent toujours de la couleur, et enfin par l'harmonie de ses phrases. Pour illustrer ce que je viens d'avancer, je cite un seul passage, qui est caractéristique de la préface :

« Le bourreau, à vrai dire, avait eu grand'peur. Le jour où il avait entendu les faiseurs de lois parler humanité, philanthropie, progrès, il s'était cru perdu. Il s'était caché, le misérable, il s'était blotti sous sa guillotine, mal à l'aise au soleil de juillet comme un oiseau de nuit en plein jour, tâchant de se faire oublier, se bouchant les oreilles et n'osant souffler. On ne le voyait plus depuis six mois. Il ne donnait plus signe de vie. Peu à peu, cependant, il s'était rassuré dans ses ténèbres. Il avait écouté du côté des Chambres et n'avait plus entendu prononcer son nom. Plus de ces grands mots sonores dont il avait eu si grande frayeur. Plus de commentaires déclamatoires du « Traité des Délits et des Peines. » On s'occupait de toute autre chose, de quelque grave intérêt social, d'un chemin vicinal, d'une subvention pour l'Opéra-Comique, ou d'une saignée de cent mille francs sur un budget apoplectique de quinze cents millions. Personne ne songeait plus à lui, coupe-tête. Ce que voyant, l'homme se tranquillise, il met sa tête hors de son trou, et regarde de tous côtés ; il fait un pas, puis deux, comme je ne sais quelle souris de La Fontaine, puis il se hasarde à sortir tout à fait de dessous son échafaudage, puis il saute dessus, le raccommode, le restaure, le fourbit, le caresse, le fait jouer, le fait reluire, se remet à suifer la vieille mécanique rouillée que l'oisiveté détraquait ; tout à coup il se retourne, saisit au hasard par les cheveux, dans la première prison venue, un de ces infortunés qui comptaient sur la vie, le tire à lui, le dépouille, l'attache, le bouche, et voilà les exécutions qui recommencent. »

Ce passage n'égale-t-il pas de vivacité et de pittoresque les plus belles pages de *Notre-Dame de Paris* ?

On sait quelle est l'importance de quelques pages du premier entretien des *Soirées de Saint-Pétersbourg* sur la conception de *Han d'Islande*. Dans le roman de 1823, roman moitié historique, moitié frénétique, Hugo fait des tableaux de la vie et de la demeure du bourreau d'après une suggestion de J. de Maistre. Il ne se soucie point alors des idées politiques et sociales du comte. En 1832, au contraire, ne dirait-on pas qu'il essaie de réfuter l'argument de J. de Maistre. Ce dernier croyait le métier du bourreau nécessaire. Hugo, en 1832, nie cette nécessité, dit même que le supplice et la peine de mort sont des atrocités qui déshonorent le siècle. Il n'est pas étonnant donc qu'en reprenant les idées de J. de Maistre il emploie un style aussi chaud et aussi nerveux que le style de celui qu'il imitait naguère, mais à qui il s'oppose à présent. Voici quelques phrases du premier entretien des *Soirées de Saint-Péterbourg* : « On lui jette un empoisonneur, un parricide, un sacrilège : il le saisit, il l'étend, il le lie sur une croix horizontale, il lève le bras ; alors, il se fait un silence horrible, et l'on n'entend plus que le cri des os qui éclatent sous la barre, et les hurlements de la victime. Il la détache ; il la porte sur une roue : les membres fracassés s'enlacent dans les rayons ; la tête pend ; les cheveux se hérissent, et la bouche, ouverte comme une fournaise, n'envoie plus par intervalle qu'un petit nombre de paroles sanglantes qui appellent la mort. »

Hugo, parlant de la victime, dit : « On le rase, on le tend, on le garotte, on le confesse, puis on le brouette entre quatre gendarmes, et à travers la foule, au lieu d'exécution. Jusqu'ici rien de plus simple. C'est comme cela que cela se fait. Arrivé à l'échafaud, le bourreau le prend au prêtre, l'emporte, le ficelle sur la bascule, l'enfourne, je me sers ici du mot d'argot, puis il lâche le couperet. Le lourd triangle de fer se détache avec peine, tombe en cahotant dans ses rainures, et voici l'horrible qui commence, entaille l'homme sans le tuer. L'homme pousse un cri affreux... »

Hugo choisit-il exprès le même style pour mieux répondre à l'argument de J. de Maistre ? Ou est-ce que dans son ardeur il emploie le même style sans penser au comte de Maistre ?

Quant au roman lui-même on remarque qu'encore une fois Hugo choisit l'extraordinaire pour son sujet. Le héros, il est vrai, n'est pas de ces êtres surhumains comme Han, Pierrot et Habi-

brah ; mais sa situation le rejette hors de la vie commune. Aussi Hugo peut-il échapper, comme d'habitude, à l'observation et se livrer à l'imagination. De là toutes les espérances, toutes les souffrances, tout le désespoir et toute l'agonie du pauvre condamné. Son imagination domine le lecteur et lui fait vivre ce dernier jour du condamné. Elle prévoit tout, même les plus petits détails. (Lisez, par exemple, le chap. 27).

Dans ce roman, la description des bâtiments est devenue plus détaillée, plus précise. Le chapitre 10 est une longue description du cachot du condamné, laquelle prédit clairement les descriptions de Notre-Dame. Le chapitre 36 décrit une visite faite par le condamné dans sa jeunesse à la tour du bourdon de Notre-Dame. C'est l'esquisse du chapitre 3 du 4me livre de *Notre-Dame de Paris*. Le chapitre 13 est également une peinture qu'il va refaire dans *les Misérables*, les forçats qu'on ferre et leur départ pour Toulon. Le chapitre 23 pourrait aussi figurer dans *les Misérables*, c'est l'histoire criminelle de Jean Valjean.

L'horreur de la situation du condamné est un reflet, assez terne du reste, des horreurs outrées de *Han d'Islande*. Cette prétendue autobiographie d'un condamné se sent aussi de l'influence qu'exerça l'école frénétique sur Hugo en 1823. Comparez la fin d'un document de Montorio : « Was that shriek fancy ? again, again, impossible ! Hark ! there is a tumult in the castle — lights and voices beneath the turret.... What is this thing they tell me ? » avec la fin du *Dernier jour d'un Condamné*. « Eh, par pitié ! une minute pour attendre ma grâce ! ou je me défends ! je mords ! Le juge et le bourreau sont sortis. Je suis seul. Seul avec deux gendarmes. Oh ! l'horrible peuple avec ses cris d'hyène ! Qui sait si je ne lui échapperai pas ? si je ne serai pas sauvé ? si ma grâce ?.... Il est impossible qu'on ne me fasse pas grâce !

Ah ! les misérables ! il me semble qu'on monte l'escalier.... »

Cette œuvre de V. Hugo fit assez de bruit pour que Pigoreau, dans son dix-neuvième supplément (20 juin 1829) pût indiquer qu'on avait fait par imitation (I) *Le lendemain du dernier jour d'un Condamné*, (II) *La famille du condamné ou la Peine de Mort*, (III) *Le dernier jour d'un Employé*. M. Jules Marsan (*La Bataille Romantique*, p. 191) dit que les parodies étaient très nombreuses et il donne plusieurs titres de parodies publiées cette même année 1829.

Pour soutenir la thèse humanitaire de la préface de 1832,

Hugo publia en 1834 *Claude Gueux*. Ce petit roman est assurément un roman à thèse. Hugo y attaque la peine de mort et le système pénal qui rendait criminels les hommes honnêtes mais infortunés. Il désirait sincèrement qu'on modifiât ou qu'on refît le code pénal. *Claude Gueux* est « Cerveau bien fait, cœur bien fait, sans nul doute. Mais le sort le met dans une société si mal faite, qu'il finit par voler ; la société le met dans une prison si mal faite, qu'il finit par tuer. » Son histoire est la deuxième esquisse de l'histoire de Jean Valjean. Claude Gueux est un homme « fort maltraité par l'éducation » mais « fort bien traité par la nature. » Voici le chemin qui le conduisit au bagne : « Un hiver, l'ouvrage manqua. Pas de feu, ni de pain dans le galetas. L'homme, la fille et l'enfant eurent froid et faim. L'homme vola. Je ne sais pas ce qu'il vola, je ne sais où il vola. Ce que je sais, c'est que, de ce vol, il résulta trois jours de pain et de feu pour la femme et pour l'enfant, et cinq ans de prison pour l'homme. » C'est à peu près le même incident qu'on lit au chapitre 23 du *Dernier jour d'un Condamné*.

Ce portrait n'est pas la seule chose du roman qui indique la conception des *Misérables* de Hugo. Quand il écrit les phrases suivantes ne pense-t-il pas déjà à la composition de son grand roman, *Les Misérables* ? « Nous avons cru devoir raconter en détail l'histoire de Claude Gueux parce que, selon nous, tous les paragraphes de cette histoire pourraient servir de têtes de chapitre au livre où serait résolu le grand problème du peuple au XIX^e^ siècle. »

Depuis 1832 il s'intéresse davantage aux questions sociales. Il ne croit plus aux théories de Bonald et du comte du Maistre. Comme George Sand, auteur d'*Indiana*, 1832, il attaque la loi sociale. Ses idées, sans être prises dans une seule école politique et socialiste, s'accordent plutôt avec celles de Fourier. Comme lui, il critique l'état de la civilisation en France et l'impuissance de la politique à faire des réformes vraiment utiles. Comme Auguste Comte, il demande qu'on étudie les problèmes sociaux. Il n'apporte pas de nouvelles idées sur ces sujets, mais de quel droit lui en demanderait-on ? Il a bien réfléchi et il croit certaines réformes fort nécessaires et il les demande à haute voix. L'important, c'est qu'il ne se tient pas à l'écart du mouvement du siècle et que tout l'art qui lui est venu en écrivant ses romans, il l'emploie auprès de son nombreux public pour éveiller la conscience nationale. Il raille un peu le gouvernement et la constitution de

ce temps-là, mais c'est la nécessité des réformes qui l'absorbe presque complètement. Et quand il demande une croyance en Dieu pour le peuple il ne parle plus en catholique. On se rappellera avec intérêt qu'en 1832 même « on a supprimé le carcan, la marque, la mutilation pour les parricides, la peine de mort dans un très grand nombre de cas, et on a établi les circonstances atténuantes » (Rambaud, *Civilisation Française*, II, p. 615).

Je citerai quelques phrases comme indice de sa politique ou de son socialisme à cette époque :

« Qui est réellement coupable ? Est-ce lui ? Est-ce nous ?.... on se demande à quoi pensent ceux qui gouvernent, s'ils ne pensent pas à cela.... Messieurs des centres, messieurs des extrémités, le gros du peuple souffre. Que vous l'appeliez république ou que vous l'appeliez monarchie, le peuple souffre... La misère pousse au crime ou au vice.... Occupez-vous de la maladie.... Etudiez-la mieux. Les lois que vous faites, quand vous en faites, ne sont que des palliatifs et des expédients. Une moitié de vos codes est routine, l'autre moitié empirisme.... Démontez cette vieille échelle boiteuse des crimes et des peines, et refaites-la.... Remettez les lois au pas des mœurs.... Songez au gros du peuple. Des écoles pour les enfants, des ateliers pour les hommes.... quoi.... la France ne sait pas lire ? c'est une honte.... Examinez un à un tous ces damnés de la loi humaine.... La nature a mal ébauché, l'éducation a mal retouché l'ébauche. Tournez vos soins de ce côté.... L'ignorance vaut mieux que la mauvaise science.... Donc, ensemencez les villages d'évangiles. Une bible par cabane.... Cette tête de l'homme du peuple, cultivez-la, défrichez-la, arrosez-la, fécondez-la, éclairez-la, moralisez-la, utilisez-la, vous n'aurez pas besoin de la couper. »

Quittons maintenant le côté politique et socialiste du livre et revenons au héros. Ce Claude Gueux est un autre caractère de force surhumaine. « C'était une sorte de pape captif avec ses cardinaux. » Il « avait acquis un ascendant singulier sur tous ses compagnons. » Il était « aimé des prisonniers » et « détesté des geôliers. » Il déclara en présence de vingt-sept prisonniers qu'il allait tuer le directeur de la prison. « Il ne leur avait pas recommandé le secret. Tous le gardèrent. »

Claude Gueux est un homme d'une force morale égale à sa force physique. Hugo le montre essentiellement bon et noble. En cela se conforme-t-il au caractère du véritable Claude Gueux ? La

réponse est formelle. Il a fait de Claude Gueux un exemple pour appuyer son raisonnement. Le Claude Gueux historique n'était pas un personnage médiocre, mais Hugo l'a idéalisé afin de mieux attaquer la peine de mort. M. Julien Brégeault (voir *Revue de* Paris, 15 juillet 1901) donne des renseignements curieux sur le véritable Claude Gueux et sur le parti que tira Hugo de son procès. M. Brégeault trouva le dossier de l'affaire Claude Gueux dans un grenier du Palais de Justice de Troyes. Il dit formellement que Victor Hugo se fia, non à ce dossier de la procédure criminelle, mais à la *Gazette des Tribunaux* de 1832, car Hugo reproduit plusieurs erreurs faites par cette Gazette. Hugo aurait pu se renseigner plus exactement grâce à la politesse du greffier en chef de la Cour d'Assises de l'Aube. M. Brégeault croit que Hugo ne voulut pas profiter de cette politesse et il suggère que Hugo préféra « conserver au sujet de son héros, certaines illusions qu'elle lui eût enlevées. » M. Brégeault déclare que le véritable Claude Gueux, comme celui de Hugo, était d'une force physique prodigieuse ; qu'il n'était pas un malfaiteur vulgaire ; qu'il exerçait une sorte de fascination sur ses compagnons et qu'il avait l'art de remuer son auditoire. Jusque-là Hugo ne s'écarta pas de l'histoire. En revanche, M. Brégeault prouve que V. Hugo « a dépassé la mesure en faisant de cet assassin un martyr et de cet habitué de maison centrale un noble et intelligent personnage. » Le dossier démontre que Claude Gueux était un récidiviste des plus dangereux, condamné deux fois pour vol, une fois pour tentative de meurtre et une autre fois pour avoir dirigé un plan d'évasion et annoncé l'intention de tuer les juges. Enfin, il tua le gardien-chef Delaselle. M. Brégeault prouve aussi, d'après le dossier, que ce Delaselle n'était point méchant et qu'il avait même essayé d'adoucir le sort de Claude Gueux. Puis il indique d'autres détails du roman de Hugo qui ne s'accordent pas avec les faits du dossier. Par exemple Claude Gueux n'était pas vraiment un généreux, mais il essaya de compromettre injustement des compagnons. Hugo, donc, en 1834, dans son roman à thèse, prétend, comme en 1826 dans son roman historique, qu'il s'est soigneusement documenté. En vérité, il s'est documenté juste assez pour trouver un excellent exemple qui forme le fond de son argument. Son exemple est des plus pittoresques.

Entre *Claude Gueux* et *Le Dernier Jour d'un Condamné*, il y a des rapports patents, rapports de sujet, d'imagination, de cou-

leur et de langage. En 1834, cependant, Hugo emploie plus d'antithèses ; souvent les antithèses sont saisissantes. Son raisonnement se fait par contraste.

En voici un spécimen :

« Un homme ivre me donne un coup de poing, je le tue, j'ai été provoqué, vous me faites grâce, vous m'envoyez aux galères. Mais un homme qui n'est pas ivre et qui a toute sa raison me comprime le cœur pendant quatre ans, m'humilie pendant quatre ans, me pique tous les jours, toutes les heures, toutes les minutes, d'un coup d'épingle à quelque place inattendue pendant quatre ans ! J'avais une femme pour qui j'ai volé, il me torture avec cette femme ; j'avais un enfant pour qui j'ai volé, il me torture avec cet enfant ; je n'ai pas assez de pain, un ami m'en donne, il m'ôte mon ami et mon pain. Je redemande mon ami, il me met au cachot. Je lui dis vous, à lui mouchard, il me dit tu. Je lui dis que je souffre, il me dit que je l'ennuie. Alors que voulez-vous que je fasse ? Je le tue. C'est bien. Je suis un monstre, j'ai tué cet homme, je n'ai pas été provoqué, vous me coupez la tête. Faites ! »

Pendant vingt-huit ans Hugo ne publia plus de romans. Mais en 1832 et 1834 il pensait déjà à un grand roman social. Longtemps ses préoccupations lyriques et dramatiques l'en détournèrent.

Sans doute il dut regretter un peu cet écart obligé pendant les années du grand succès d'Eugène Sue et de Frédéric Soulié. Nous savons d'ailleurs qu'il travaillait à son grand ouvrage en 1848 car la publication prochaine fut annoncée dans *l'Evènement* du 31 juillet 1848. Mais des raisons politiques empêchèrent encore une fois l'achèvement du roman.

Les délais ont laissé mûrir l'œuvre. Hugo, génie lyrique et tempérament épique, méditant sérieusement sur les problèmes sociaux, a fini par écrire un roman colossal, le chef-d'œuvre du roman populaire ou social. Dans *Les Misérables* (1862) il a pu parler de crimes, de misères, d'injustices et de haines aussi bien que d'abnégations et d'actions sublimes sans se vautrer dans les ordures du roman qui est flétri à tout jamais sous le nom de feuilleton-roman du milieu du XIX^e^ siècle.

En conclusion, rappelons que Hugo n'a pu écrire *Les Misérables* que grâce à ses romans d'apprentissage qui doivent beaucoup à Scott, au roman frénétique, au mélodrame et à d'Arlincourt, aussi bien qu'à l'histoire récente ou contemporaine et aux mouvements politiques et sociaux.

CHAPITRE VIII

Roger de Beauvoir (1809-1866).

Roger de Beauvoir est un pseudonyme auquel Roger de Bully eut recours au moment où il voulut débuter en littérature. D'après Eugène de Mirecourt (*Histoire Contemporaine*, n° 104, Roger de Beauvoir, Paris 1870) il y avait un autre Roger de Bully, industriel de son état, qui publiait alors dans tous les journaux des annonces légèrement empreintes de charlatanisme. Pour éviter toute confusion malencontreuse, le jeune auteur destiné à une popularité flatteuse ne se fit connaître au public que sous le nom de Roger de Beauvoir.

Or, J.-M. Quérard (p. 720 du t. 12 de la *France Littéraire*) trouve une autre raison pour le pseudonyme. D'après lui, M. Roger ajouta à son nom le surnom de Beauvoir pour « satisfaire à ce goût de gentilhommerie en vogue parmi les littérateurs » d'alors. C'est ce même goût que M. Reynaud a récemment tracé à sa vraie source, à travers Mérimée, Stendhal et d'autres, jusqu'à Byron.

Le gentilhomme Roger de Beauvoir se vit pourtant atteint par la loi du 6 juin 1858 contre les pseudo-nobles et condamné en décembre 1860 à 100 francs d'amende.

Né le 28 novembre 1809 avec tous les dons de la nature, Roger jouit de « cette vigoureuse éducation qu'on reçoit aux Jésuites » (Dumas) et à l'âge de 18 ans il fut envoyé par sa mère à Londres, où le prince de Polignac, ambassadeur, se l'attacha. Roger abandonna vite la carrière diplomatique pour revenir en France où il se voua à la vie ultra fashionable de dandy-littérateur. Il pouvait très bien s'occuper de littérature, toujours en dandy, puisqu'il avait 30.000 livres de rente.

Romantique enthousiaste, d'un tempérament ardent et d'une puissance physique très considérable, il vint bien en aide à la jeune école lors de la bataille d'Hernani. Aussi fut-il un des hôtes les mieux accueillis de la Place Royale et le grand Victor lui donnait les marques de son estime.

Il fit son début littéraire en 1832, par son *Ecolier de Cluny*,

livre intéressant mais assez ordinaire et qui, pourtant, lui valut une grande réputation littéraire. Toutefois on est porté à croire que le livre seul n'aurait pu obtenir cette réputation. C'est le charme de Beauvoir lui-même, sa beauté, son hospitalité, son esprit qui plaisait surtout par l'excentricité, et son train de vie tapageuse qui gagnèrent la presse entière.

De bonne heure, l'auteur a eu des succès éclatants, comme poète, romancier et dramaturge. Plusieurs de ses pièces « ont obtenu d'emblée les honneurs de la rampe, et le public les a saluées de ses bravos » (De Mirecourt, *op. cit.*).

En janvier 1847 Roger de Beauvoir épousa Mlle Doze, jeune comédienne d'une beauté splendide. C'était un couple mal assorti et les querelles amenèrent vite une séparation scandaleuse. Mme de Beauvoir écrivit quelques pièces d'une valeur médiocre et des romans dont un seul lutte encore aujourd'hui contre l'oubli : *Confidences de Mademoiselle Mars.*

Quérard dit qu'à partir de 1832 tous les journaux et toutes les revues briguèrent la collaboration de Roger de Beauvoir. Il en cite les principaux — ceux-ci même au nombre de trente ! Dès lors aussi tout Paris le connaît, le recherche et l'invite. Pourquoi ? Parce qu'il était le beau idéal de la foule d'artistes et de littérateurs romantiques. Parce qu'il était beau, qu'il était la perfection de la mode, avec son tilbury, son groom, ses chevaux ; avec sa belle chevelure noire, ses gilets et ses robes de chambre dorés. Parce qu'il menait une vie mouvementée, qu'il assistait à toutes les représentations de l'Opéra, qu'il dînait au Café de Paris, au café Anglais, à la Maison d'Or ou au Rocher de Cancale et qu'il y recherchait aussi une joyeuse compagnie à l'heure du souper. Parce qu'il était riche. Parce qu'il était curieux en littérature, en histoire et en art. Parce qu'il faisait de très jolis vers ; parce que sa verve était intarissable et qu'il était « drôle à dérider un fakir » (Jacques Reynaud). Il est surtout connu par ses extravagances de mille genres et par son esprit. Ce débordement d'esprit, très amusant sans doute pour les splendides « soupeurs » de son temps, et le décousu de son existence trop tapageuse expliquent pourquoi il n'est pas arrivé au premier rang en littérature. La vie lui était trop facile. Il lui a manqué un peu de malheur dans sa jeunesse pour faire un ouvrage de haute portée, et, d'après un autre critique, il est resté au second plan parce qu'il était riche.

Sa place dans la littérature et dans la société, dit en 1872

H. de Villemessant (*Mémoires d'un Journaliste*) « n'a jamais été occupée depuis par personne » ; et M. Paul Ginisty le fait figurer dans son *Anthologie du Journalisme* à cause de « la place qu'il tint dans la vie parisienne, au temps de Louis-Philippe. »

Cependant, il faut dire qu'il a usé ses forces dans cette existence de dandy ; il y a aussi gaspillé un beau talent. Or, comment critiquer sévèrement les fautes qu'il a expiées par une longue maladie et par des douleurs poignantes sans jamais se plaindre et sans même perdre sa gaieté et son esprit ? Il est resté toujours chrétien et bon catholique malgré ses extravagances et ses mœurs souvent trop byroniennes.

De Beauvoir, en bon romantique qu'il était, s'engoua pour longtemps du moyen âge et du gothique. M. Maigron, dans son intéressante étude sur *Le Romantisme et la Mode*, nous apprend (p. 99) qu' « Il y a du gothique dans le mobilier de Victor Hugo.... il y a encore plus dans celui d'Eugène Sue... la *Mode* enfin nous donnera (1838, 1er trimestre, p. 204) une longue description du cabinet de Roger de Beauvoir : vous y verrez que ce cabinet est essentiellement gothique ; qu'il contient des panoplies, des bahuts, des vitraux ; qu'il y a surtout une pièce dont le propriétaire ne devait pas être le moins fier, et c'est tout simplement un missel de 1350. »

Il ne dépasse pas seulement tous ses rivaux dans le gothique, mais il les dépasse dans tous les engouements de l'époque. Alors que ses camarades « avaient des os de mort et des crânes dans leur cabinet, R. de Beauvoir avait un magnifique squelette monté sur un piédestal ». Selon Dumas, voilà ce que c'est que jouer à la comédie byronienne.

Choisissons donc Roger de Beauvoir comme type de tous ces dandys, viveurs, soupeurs et chansonniers spirituels qui ont continué la révolte romantique, faite d'abord contre les anciennes coutumes et règles et ensuite contre la vie bien ordonnée des bourgeois trop occupés de questions financières.

Nous allons voir que Roger de Beauvoir transporte dans ses romans, même dans ses romans historiques, la vie bruyante et colorée avec les intérêts littéraires et artistiques des dandys de son époque.

Beauvoir ne montre que rarement d'une manière directe ses sympathies politiques et aristocratiques. C'est par le choix de ses sujets que se distinguent son catholicisme et son monarchisme

avec sa haine des bourgeois, son mépris de la roture. Le lecteur s'apercevra de ce choix quand j'aurai l'occasion de parler de quelque roman particulier de Beauvoir.

Une fois du moins, au commencement de sa carrière littéraire, l'auteur en personne fulmine ses objurgations contre les bourgeois et le règne de l'argent. C'est dans un des récits de l'*Eccelenza* (1833). Ce récit s'intitule *Lea Marini*. La première scène se place à Venise en 1829. Le comte Marini se ruine parce qu'il achète chaque jour des bijoux pour sa femme, la belle Lea. Un monsieur Nathaniel Jubal et Lea incendient la maison et elle part avec le Juif, voulant se séparer du comte ruiné. Elle s'appelle à Paris Mme Nathaniel. Elle n'aime pas Nathaniel et ne le regarde que « comme un chiffre ». C'est dans le portrait du Juif que l'on voit comment Roger de Beauvoir hait les bourgeois. (N'oubliez pas qu'il représente pour nous la nombreuse classe des dandys) :

« ... il ne se passa pas une année que M. Nathaniel ne vît à la suite de la Révolution de Paris l'aurore de l'époque la plus bourgeoise et la plus rentière. L'argent, devenu première condition d'une Charte, les relations du Juif le mirent bientôt en relief et en honneur. De toutes parts on se hâta de faire des politesses et des emprunts à sa fortune.... La comtesse trouva de suite moyen de se faire une cour ; c'était une reine.... sur un ballot de juif.... »

Nathaniel est tout le contraire de Beauvoir qui prend plaisir à le dénoncer au mépris des élégants : « Par exemple, M. Nathaniel ayant été prévenu un soir qu'un jeune lord du comté d'Hastings avait des projets fort arrêtés sur Madame Nathaniel, qu'il avait fait prendre des informations sur elle au sortir de l'Opéra, n'alla point, je vous le jure, provoquer en duel sa seigneurie au bois de Boulogne, il joua à la Bourse, et gagna ce soir même sur les Cortez. Lea, par un coup de dé, resta à Nathaniel.... Et puis, un beau jour, M. Nathaniel obtint le titre de baron. » On dirait que le comte Marini, qui se venge à la fin, est Beauvoir lui-même. Lea est punie et tuée, parce qu'elle n'a pas apprécié l'aristocrate ; le riche bourgeois puni devient fou et le comte cynique et puissant jouit d'une digne revanche. Le comte Marini agit en héros d'un poème de Byron. Les héros byroniens parcourent presque tous les romans de Beauvoir et les héroïnes byroniennes sont presque aussi nombreuses.

Dans *La Lescombat* (1841), Beauvoir a fait une bonne étude

d'une femme dissipée, galante et dépensière, qui même au prix de crimes, voulait échapper à tous les jougs, à celui de la misère comme à celui de la vie calme de bourgeoise. Dans le portrait de cette femme, et dans l'analyse de son caractère Beauvoir semble représenter la transition de l'art d'un Dumas à l'art d'un Balzac. Mais puisqu'elle ressemble par son tempérament, ses goûts et ses crimes, à Lea Marini, je dois renoncer à parler d'elle plus longuement.

Beauvoir se complaît encore mieux à parler de jeunes hommes, seigneurs de préférence, qui se comportent à l'instar des nobles ou bandits des poèmes de Byron. Dans leur fatalité et dans leur passion il y a encore, peut-être, des souvenirs de Werther et des brigands des drames allemands. Beauvoir fait et refait sans cesse les mêmes types parce qu'il se peint tel qu'il voudrait être ou tel qu'il aurait pu être au temps jadis. Ne pourrait-on pas écrire Roger de Beauvoir là où il écrit Alvise Emo. (Voir *Le Moulin d'Heilly*, 1845).

« Le seigneur Alvise Émo était un beau jeune homme, digne en tout de passer pour noble par les lignes accentuées de son visage. Véritable enfant prodigue, il tenait prodigieusement à sa mise : de là, sans doute, cette toque jetée coquettement sur ces cheveux, aussi noirs que l'aile d'un corbeau, et sur le velours de laquelle tremblait l'émail d'une perle suspendue ; son pourpoint entr'ouvert, qui laissait voir un justaucorps à compartiments or et noir ; à ce pourpoint, rattaché par une ceinture, brillait un poignard à pommeau d'agate. Un bras mince, délicat, serré par deux boutons en diamant vers le bas, ressortait de sa manche ample et flottante ; une barbe légère encadrait sa figure brune. Sur ce cavalier d'exquise apparence, le Marino eût écrit plus tard vingt concetti, et les gentilshommes de Venise eussent engagé leur plus riche bracelet. Il avait vingt-six ans, l'air triste et les plus belles dents du monde. Qu'était Alvise Émo ? Plus d'un l'ignorait, un seul homme le savait dans tout Venise. Il était amoureux, c'était bien assez pour son malheur. » (Ed. Lévy Frères, Paris 1862, page 139).

De tels portraits, nombreux du reste, ne révèlent guère que les goûts du dandy. Examinons maintenant quelques personnages des romans de Beauvoir pour apprendre jusqu'à quel point Byron a dominé l'art littéraire de Roger de Beauvoir. La haine des bourgeois que j'ai mentionnée plus haut à propos de Lea Marini et

de la Lescombat est une forme de byronisme. D'autres caractères féminins représentent le culte byronien sous une face différente. Les femmes qui jouent un rôle important chez Beauvoir ont presque toutes un air de famille. Ses jeunes filles sont belles à ravir et faites pour inspirer une passion fatale. Voici Mademoiselle Blanche de Hantz, qui est aimée de Henri de Lérac et qui lui fait abjurer son erreur de calviniste : « Douée de cette charmante pudeur, qui va si bien à un front de seize années, Blanche de Hantz réalisait dans toute sa personne l'une de ces créatures palpitantes de vie écloses plus tard sous le merveilleux pinceau de Rubens. L'abondance de ses cheveux, l'éclatante blancheur de sa peau, la grâce naïve et modeste à la fois de son beau visage allemand, la souplesse de sa taille et la vivacité harmonieuse de son ensemble en faisaient un objet d'idolâtrie poétique pour les jeunes seigneurs de la cour. » (*Le Moulin d'Heilly*, p. 251). Elle subit les angoisses de la grande passion. « Je ne sais pas encore, dit-elle, ce que le ciel me réserve de bonheur ou d'amertume, mais, si ce soir je ferme la paupière sans revoir Henri, si tu ne me dis pas qu'il m'est fidèle, qu'il m'aime, qu'il me pleure aussi lui à son tour, et qu'il ne désire qu'une chose, me parler, me voir, me rendre à l'espérance et à la vie, eh bien ! Fosseuse, eh bien ! c'en est fait, je serai morte demain ! » Blanche est secrètement unie à Henri de Lérac, mais son frère, le comte de Hantz, veut lui choisir un mari. Ses plans échouent et il se venge. Il fait empoisonner sa sœur. Henri, ayant perdu sa femme, manque aussi sa revanche, devient fou et bientôt « il mourut en habit de moine et s'éteignit doucement au parfum de l'encens et des prières. »

Voici d'autres jeunes femmes pâles, souffrantes et plus à la mode en 1838 sans aucun doute qu'en 1717 (voir le 1er paragraphe de *La Chapelle Ardente*) : « Les deux jeunes femmes semblaient tristes ; éclairés par les rayons de la lune, leurs visages pâles et souffrants paraissaient plus souffrants encore. » Après un tel commencement, le lecteur ne s'étonne pas trop de lire la conversation extravagante qui suit : « .... mais tes douleurs sont affreuses, tu changes de couleur à chaque instant ; Safira, pourquoi as-tu quitté notre chère Grenade, pourquoi t'obstiner à me suivre ? Pourquoi ? parce que j'aime mieux mourir plus tôt et mourir près de vous.... Qu'est-ce que cela me fait à moi que les médecins m'aient condamnée, et que m'importe l'arrêt qui me défend toute émotion violente ? la douleur tue plus lentement, mais elle tue ! »

Et quand une jeune fille aimable se conduit plus sagement, telle que Paquette du deuxième volume des *Mystères de l'Ile Saint-Louis*, elle est persécutée par un seigneur débauché qui devrait se nommer Don Juan, qui tue en duel le beau jeune homme qu'elle aime. Dans sa tristesse il ne lui reste de consolation que la vie religieuse du couvent.

La duchesse sauvée par Charles Gruyn (les *Mystères de l'Ile Saint-Louis*, I, p. 124) a été jetée à l'eau, enveloppée dans un sac bien cousu ; vengeance de Turc mise à la mode par les récits en vers de Byron. Dans ce même volume, nous voyons Mariette, déguisée en homme, jouer un tour solennel à Charles, qu'elle aime toujours et malgré tout. Beauvoir, autant que Byron, aime les femmes déguisées en pages. Masaccio, peintre (voir l'*Eccellenza*, 1833) donne asile à Sanchez qui ne veut plus rester chez Panicale. Par accident, Masaccio découvre que Sanchez est une jeune fille. Alors elle lui raconte comment Zinga et Panicale l'avaient maltraitée. Sanchez ne quitte plus Masaccio. Panicale jaloux achète du poison à Zinga et empoisonne Masaccio. Sanchez se noie.

Le jeune Gabriel du *Chevalier de Charny* (1843) est en réalité une charmante demoiselle. Le chevalier l'avait emmenée d'un couvent. Commençant à s'ennuyer auprès d'elle il voulut la quitter et partir pour l'Espagne. Elle vainquit ses résistances et l'accompagna en page. Le chevalier fait sa cour à une comtesse. Celle-ci, pourtant, plaint l'infortunée Suzanne (Gabriel) et à l'occasion d'un bal masqué on joue un tour au chevalier et il redevient amoureux de Suzanne et l'épouse par la suite.

Quant aux héros herculéens, fatals, mystérieux, outrecuidants ou cyniques, il faudrait trop d'espace pour les énumérer tous. Je me bornerai donc à présenter au lecteur des exemples tirés de deux ouvrages seulement.

Le Chevalier de Saint-Georges (1840) nous en fournit deux. Le premier, c'est Tio-Blas, homme mystérieux dont le seul nom suffit à glacer de terreur la marquise de Langey. A Saint-Domingue il est marchand ; mais il est fier de son vrai nom de comte de Cerda. Pendant longtemps il amasse de l'argent et subit les coups de la fortune acharnée contre lui et ensuite, quand il s'attend à être reçu après sept ans comme un homme aimé, sa stupeur est au comble parce qu'on le traite en marchand. Il tue le marquis de Langey. Mais Caroline le trompe en concluant « le marché

de sa honte » avec un vieillard, M. de Boullogne. Elle ne consent pas à partir avec Tio Blas : aussi se venge-t-il par un attentat contre la vie de Maurice, fils de Caroline et du vieillard. Bientôt Tio, chef d'une bande de flibustiers, est pris et emprisonné. Libre enfin, il poursuit Mme de Langey et la retrouve après vingt ans en France. Il l'aime toujours et veut se venger. « Qu'est-ce que vingt ans, dit-il quand on a joué sa vie pour atteindre un but terrible, pour triompher d'une insolente coupable ? » Il s'empare de la marquise et va l'emporter à San Yago. Elle, pourtant, préfère la mort et s'empoisonne.

Saint-Georges est le fils de la négresse Noémi. A la fin du roman on apprend que son père est M. de Boullogne, comme l'est aussi Maurice, le fils aimé de Mme de Langey. Saint-Georges est doué d'une force physique et d'une adresse merveilleuses. Il devient compagnon de Maurice et, tout jeune qu'il est, il aime Mme de Langey. Il est chassé de la maison, lors de l'attentat contre la vie de Maurice, et envoyé à l'écurie. Il s'enfuit, se joint à la bande de Tio-Blas et, à la capture de ce dernier, il se fait recevoir à bord d'un navire faisant voile pour Bordeaux. Nous le revoyons à Paris, chevalier alors et l'amant de Mme de Montesson, épouse d'un prince du sang et ancienne amie de Mme de Langey. Quand Saint-Georges revoit Mme de Langey elle ne le reconnaît plus. « Dix-huit ans complets s'étaient écoulés depuis la fuite du mulâtre.... La blessure faite à son cœur par la créole était fermée, celle qu'avait subie sa dignité d'homme se rouvrait. » Maurice méprise et insulte Saint-Georges. Mme de Langey, pour prévenir un duel entre les deux, fait attaquer Saint-Georges par six hommes. Il leur tient tête et enfin il leur échappe. Il a toutes les qualités, tous les dons. Pour montrer sa supériorité à un rival, il se sert d'un fouet en guise d'archet de violon. Il consent même à ne pas se battre avec Maurice, ému par la douleur de Mme de Langey. Agathe, la promise de Maurice, est attirée par Saint-Georges et l'aime si profondément qu'elle n'ose épouser Maurice. Elle entre au couvent. La magnanimité de Saint-Georges envers Maurice fait penser au *Bug-Jargal* de Hugo.

La durée des fortes passions des romans de Beauvoir peut bien nous étonner. Ses héros semblent vivre d'émotions. Le héros ne fait pas exception, lequel « avait parcouru en quelques jours un cercle d'émotions qui eût pu suffire à la vie entière d'un autre » (*Le Chevalier de Saint-Georges*).

Saint-Preuil et Lauzun, du deuxième volume des *Mystères de l'Ile Saint-Louis*, sont les représentants de deux formes de culte byronien. Lauzun, c'est le jeune noble débauché, amoral, mais intelligent, brave et athée. Saint-Preuil est encore plus capable et très mystérieux. Lauzun veut séduire Paquette, mais Saint-Preuil déjoue tous les plans de Lauzun et parfois même lui fait peur. Il s'est donné la mission de disputer Lauzun à Satan parce que lui-même avait été dans sa jeunesse voluptueux et blasphémateur. Il manque complètement de succès (au point de vue, bien entendu, de la réformation des mœurs de Lauzun) jusqu'à ce qu'un coup terrible frappe le comte, qui tue en duel son propre fils Henri, fruit d'un inceste qui coûta la vie à Mme Leclerc.

Dans l'inconnu du premier volume des *Mystères de l'Ile Saint-Louis*, Roger de Beauvoir semble se peindre sous le masque du héros de son choix. L'inconnu « se drapa silencieusement dans son manteau, et, rejetant son corps en arrière avec fierté, il se mit à toiser dédaigneusement ces épais railleurs. C'était un homme d'une quarantaine d'années, aussi brun qu'un Cafre au premier coup d'œil, mais dont la physionomie rusée, le regard étincelant et la désinvolture élégante trahissait bien vite le pays : il était Italien. Une chevelure noire, abondante, s'échappait en boucles entremêlées sous son feutre ; il avait le rire aigu, éclatant : il n'eut pas de peine à remettre à leur place les mauvais plaisants qui l'obsédaient.... Le visage de cet homme défiait l'analyse et la réflexion. Quelques rides légères sillonnaient son front habituellement pâle et méditatif, mais ces rides indiquaient aussi bien les fatigues de l'esprit que celles du corps. »

Les différentes phases de l'engouement pour le poète et viveur Byron et pour les héros de ses récits en vers sont, je crois, suffisamment illustrées par les exemples donnés ci-dessus.

Le héros mystérieux et fatal de Beauvoir peut très bien devoir quelque chose à la tradition radclifienne. Nous avons vu, au premier chapitre de ce livre, que Byron lui-même s'est modelé un peu, et a créé ses héros, sur le patron des Montoni et Schedoni. Au temps de Beauvoir il est impossible de distinguer la part des auteurs frénétiques anglais de la part de Byron ; la part de Chateaubriand et du vicomte d'Arlincourt de la part du mélodrame français et du drame allemand dans la composition d'un héros mystérieux et fatal. A l'époque de la fertilité littéraire de Beauvoir, le roman frénétique indigène est depuis longtemps bien

établi en France et fait son chemin ou comme genre distinctif, ou, ce qui arrive très souvent, allié au roman historique. Si l'on indique donc que le héros de Beauvoir est proche parent du héros frénétique on ne dit pas que Beauvoir est allé s'inspirer aux origines anglaises du genre. Toutes les caractéristiques du roman frénétique anglais ont été reproduites trop de fois en France pour qu'on ose distinguer en 1840-50 un emprunt à un auteur quelconque du roman frénétique anglais.

Néanmoins, Beauvoir connaît, du moins parmi ces auteurs, Mme Radcliffe. Voyez sa lettre à l'éditeur (deuxième édition du *Chevalier de Saint-Georges*, 1840) où il dit, à propos de la fin du XVIII[e] siècle : « La bibliothèque d'un château ne se composait guère alors que de l'abbé Prévot, de Mme Cottin et d'Anne Radcliffe. » Et dans *Un Caprice d'été* (voir *Histoires Cavalières*, p. 258) il mentionne Anne Radcliffe pour la critiquer : « Au premier abord, la physionomie du comte Fabio eût obtenu l'avantage sur celle de son secrétaire, sans une balafre qui lui traversait la joue gauche et lui donnait par moments, à son insu, l'air d'un de ces héros dont Anne Radcliffe a tant abusé au profit des trappes de bois et des dénouements terribles.

Or Beauvoir lui-même abuse des trucs si chers aux frénétiques et des dénouements terribles. En 1833, on voit ce qui est probablement son premier essai dans le genre, dans *La Bague du Marquis* (voir l'*Eccelenza*). Pendant la nuit Honorio, orfèvre, descend dans une chapelle souterraine pour voler une bague. « Il savait, lui, que ce pan d'autel pouvait s'abaisser, que ce couvercle informe avait un trésor.... Ce fut sans doute cette idée qui lui fit doubler le pas, et toucher le ressort secret de la châsse. » La bague qu'il convoite est à la main du cadavre du saint archevêque Charles Borromée. Mais le marquis Ricca de Gonzane vient aussi chercher la bague. Il en extrait le diamant. D'autres caractéristiques frénétiques suivent, telle la signature du pacte sur le feuillet de Bible. La fin du roman est tragique.

Beauvoir aime aussi l'explication tardive des mystères (voir *La Chapelle Ardente* dans *Histoires Cavalières*, 1838 et tous les deux volumes des *Mystères de l'Ile Saint-Louis*, 1846-7). Parfois le frénétique exagéré devient ridicule comme dans le *Puits d'Amour* (*Histoires Cavalières*). Les truands avaient une vaste salle souterraine et des galeries qui communiquaient à un puits. Dans cette salle, un chanoine conduit par ruse d'une sorcière,

avait marié Agnès Hellebick, peuple, à Raoul de Charonne, noble. Pour y arriver, il fallait se précipiter dans le puits. On était vite « retenu par quelque chose d'élastique, comme le serait un vaste coussin tendu par des cordes. » Après une seconde chute, on « tomba sur un second et très large tissu aussi douillet que le premier, mais placé en plan incliné. »

Après le mariage tout cet appareil disparaît et quand la pauvre Agnès veut revoir les truands elle se précipite dans le puits et se noie.

Son esprit, ou son désir de trouver du neuf dans le genre frénétique lui fait friser le ridicule (voir *La Lescombat*, 1841, page 21) dans la description d'une maison nouvellement bâtie « dont le moindre appartement, distribué et tourné comme une coquille ronde et polie, possédait une foule de ressources et même d'issues cachées à tous les regards, hors à ceux des intéressés. L'espionnage conjugal y avait été secondé à un tel point, qu'au moyen d'un simple bouton secret, on faisait tourner subitement sur un pivot rapide une partie de l'appartement, qui se trouvait ainsi transportée dans l'autre pièce. Des escaliers invisibles, des planchers agiles qui pouvaient monter ou descendre à volonté ; des échos que nul ne pouvait soupçonner et qui rapportaient fidèlement les paroles, complétaient cette œuvre de patience et d'adresse, dont plus tard la maison de Madame Thélusson offrit un parfait modèle. »

Dans le *Moulin d'Heilly* (1845) il s'aventure dans le frénétique macabre. Le jeune novice de *Neuf Heures* passa une nuit enfermé avec un cadavre, à bord d'un vaisseau (chap. 2). Trois pages plus loin nous apprenons qu'il fut requis d'aller veiller une dame qui venait d'expirer. Beauvoir ne manque pas l'occasion de faire une longue description de la morte, veillée par le novice. Puis (p. 101) « Absorbé comme j'étais alors dans la contemplation de ce beau visage.... je ne donnais même jusque-là aucune attention aux objets qui m'entouraient, quand, par je ne sais quelle bizarrerie du hasard, une corde cassa dans le piano, qui était encore ouvert. » Et voici la suite de l'incident : « Tout d'un coup, je me levai ; ma croix, cette même croix placée sur sa poitrine, avait fait un mouvement. Je relevai de mon mieux la lampe agonisante, je l'approchai en tremblant de son visage.... La morte ouvrit les yeux et poussa un cri étouffé.... Peu à peu je la vis se lever sur son séant, et alors elle me regarda.... Ma voix s'était

éteinte dans mon gosier, mon sang ne coulait plus dans mes artères.... Je voulus fuir, elle me regardait toujours. »

Roger de Beauvoir sait évoquer l'horreur en laissant soupçonner des crimes (tour bien aimé de Mme Radcliffe). A la fin du conte nous apprenons que le crime est moindre ou autre que nous ne l'avons imaginé.

Comparez la description de l'accusation tyrannique et de l'horrible bassesse de Naxara dans le chapitre 3 de la *Chapelle Ardente* (*Histoires Cavalières*) avec l'explication du sixième (et dernier) chapitre. Dans ces deux chapitres on trouvera du frénétique du plus pur.

En 1846-47, dans l'*Hôtel Pimodan* (réimprimé en 1859-1860 sous le titre des *Mystères de l'Ile Saint-Louis*) les procédés frénétiques sont très nombreux. Le cadavre de Mme Leclerc est embaumé et gardé à la maison vingt ans par son mari, non sans exciter de la curiosité et évoquer des frissons (Ouvrir le volume à la page 214 pour voir la terreur de Henri Leclerc qui veut prendre la bague au doigt du cadavre). Le mystérieux Saint-Preuil du même volume — caractère digne de la plume de Mme Radcliffe — connaît tous les secrets imaginables des auteurs frénétiques. Caché, il écoute la conversation de Lauzun avec sa mère. Voire, il ose adresser la parole au comte. Quand Lauzun, transporté de rage, veut tirer sur lui, il « avait déjà fui en poussant un rire strident » (p. 192). Le même rire se fait entendre chez Lauzun, dans son boudoir. Saint-Preuil vient à la rescousse de Mademoiselle Fouquet et sort de sa cachette pendant que Lauzun ouvre la fenêtre. « Un rire satanique, aigu, lui répondit seul quand il chercha des yeux mademoiselle Fouquet en revenant au sofa. L'une des portes mystérieuses du boudoir venait de s'ouvrir, un bras plus prompt que l'éclair avait enlevé celle que Lauzun croyait trouver » (pp. 225-6).

Immédiatement après Saint-Preuil prend la route de Touraine et, par ruse, empêche Lauzun d'enlever mademoiselle de Retz.

C'est l'adresse de Saint-Preuil qui soustrait deux autres femmes à l'insolente vengeance de Lauzun. Ce dernier avait attiré chez lui trois femmes. Il avait au préalable instamment prié leurs maris de passer chez lui. Les femmes sont introduites dans son boudoir, mais séparément. Chacune, croyant que son mari arrive, se laisse pousser, par une porte sous la tapisserie, dans un cabinet noir. Quand les maris sont réunis dans le boudoir, Lauzun les

invite à regarder dans les cabinets. A la grande surprise de Lauzun deux d'entre les trois femmes sont disparues. Il commence à croire à quelque sortilège. Vers la fin du volume le mystère s'éclaircit. Dans le boudoir aux panneaux le mystérieux se présente soudain devant Lauzun et lui demande quelques minutes d'entretien. « Le comte, éperdu, glacé, regardait encore ce mystérieux personnage, quand celui-ci fit glisser rapidement un châssis de la muraille, et prenant lui-même un flambeau devant Lauzun, lui enjoignit de le suivre.... Tous deux descendirent les marches d'un escalier dérobé que Lauzun ne soupçonnait pas et dans lequel un seul homme pouvait passer. Le vent menaçait à chaque instant d'éteindre la lumière.... un long corridor.... aboutissait sous l'hôtel à la Seine. Tout à coup l'inconnu prit une clef et la fit entrer dans une serrure. Le comte se trouva alors dans une vaste pièce éclairée uniquement par un bec fumeux de lampe.... » C'est dans ce même caveau que Lauzun et Saint-Preuil, quelques heures après le duel, ensevelissent Henri, fils et dernière victime du comte.

En 1860 Roger de Beauvoir n'a pas complètement renoncé à ces procédés frénétiques. Il en profite alors pour faire des scènes comiques. Une sorcière demande à son frère, avocat d'abbaye, d'être le diable pour rehausser l'effet de sa magie noire. Le pauvre homme, effrayé par le marquis, oublie son rôle. « Ne me battez point, monsieur le marquis, dit-il, ne me battez point ; je vous dirai toute chose. Eh bien, oui, monseigneur le marquis, je suis Georgeot, Georgeot-Deshayes. J'ai retenu frauduleusement vos pièces. J'ai votre quittance en portefeuille. Miracle, dit tout haut madame Voisin sans se déconcerter, miracle ! je vous l'avais bien dit que vos papiers se retrouveraient, monsieur le marquis ! » Il y a ensuite une descente de police chez la sorcière et l'avocat, toujours habillé en diable escalade un mur pour rentrer à l'abbaye. Puis il tombe dans un piège. Pendant qu'il a la jambe prise dans un traquenard on l'exorcise et la scène est vraiment comique. On regrette que le *Pauvre Diable* soit le dernier volume des contes et romans de Roger de Beauvoir. On se demande s'il n'aurait pu écrire quelques charmants romans d'observation comique ou ironique si la santé lui avait permis de prolonger sa carrière littéraire.

La curiosité de Beauvoir en art, en histoire et en littérature — legs possible de Scott, de Nodier et de Paul Lacroix (le biblio-

phile Jacob) — se manifeste par quelques-uns de ses articles. Tels sont dans la *Revue du* XIX^e^ *siècle*, t. VI, La Peinture sur Verre (pp. 559-564) ; Porcelaine de Sèvres, tapisserie des Gobelins (ibid. 611-623) et Mademoiselle Le Normant ou la Magie en France (*La Mode*). Cette curiosité se fait voir à maint endroit de ses romans. On aura remarqué quelques exemples dans les passages que j'ai cités.

Sa curiosité le conduit un peu partout. Bianca Pallini (voir le *Moulin d'Heilly*) est une jeune fille qui professait l'anatomie à Bologne et elle était de celles « qui connussent le mieux le corps humain. » On l'entrevoit à son travail. Cette curiosité est plus évidente dans les chapitres 8 et 9 des *Mystères de l'Ile Saint-Louis*, I. Samuel, alchimiste et anatomiste commence à fouiller les chairs d'un corps fraîchement exécuté, celui de Matteo, l'un des fidèles condottieri de Pompeo. Cependant, Pompeo le regarde faire, car il a pratiqué un trou dans le mur de son cachot. Avant peu c'est Pompeo lui-même, évanoui, qui gît sous le scalpel de Samuel. Heureusement il se réveille à temps. Il entend prononcer les paroles suivantes : « Jeronimo, celui-ci est mort, son cadavre m'appartient. » Alors une vague terreur s'empara de lui et la vie le quitta. « Quand, dit-il, je rouvris les yeux, un homme, ou plutôt un spectre, était devant moi, tenant son scalpel en main. Déjà même la pointe aiguë de son instrument avait pénétré ma chair. Je me relevai comme un taureau piqué par la lance du picador. »

Ici la curiosité de l'anatomiste se double de l'imitation de l'école frénétique, ce qui n'empêche pas Beauvoir de s'intéresser sérieusement à l'anatomie. A la fin de *Ruysch* (1836) il écrit vingt pages environ sur l'histoire de cette science.

Beauvoir a occupé quelques loisirs à étudier la magie et la sorcellerie. C'est ainsi qu'il fait mourir tant de caractères par le poison. Inspiré également par ses études et par ses lectures frénétiques, il a créé quelques sorcières. Nous avons déjà signalé la sorcière du *Pauvre Diable* (1860) et l'exorcisme du diable ; et les chapitres « Trois Portes » et « Magie Blanche » des *Mystères de l'Ile Saint-Louis*, II. Mais une fois du moins sa sorcellerie se rattache à son goût de la couleur locale. C'est au commencement du *Chevalier de Saint-Georges*, et l'orage augmente l'effet des incantations de la sorcière.

Beauvoir se montre antiquaire plus épris d'architecture que d'anatomie et de magie. Quérard (*Supercheries Littéraires*, I,

1re partie) compte sa parfaite connaissance de l'Italie « qu'il a habitée longtemps » parmi les qualités qui donnent un cachet tout particulier à ses contes. Et Beauvoir fait entrer bien souvent dans ses ouvrages l'Italie ou les Italiens. L'autre pays étranger de son choix, c'est l'Espagne. La popularité du drame de Hugo et l'engouement pour Byron ont probablement éveillé en premier lieu sa passion pour cette forme d'exotisme. Dans *Masaccio* il entreprend de reproduire la Florence de 1425. Dans *Lea Marini*, c'est le Venise contemporain qu'il choisit comme fond de scène. Dans la *Bague du Marquis* (autre conte de l'*Eccelenza*, 1833), c'est Milan. Dans *La Lescombat* (1841) il s'occupe longuement du Paris du XVIIIe siècle. On voit sa curiosité dès la première phrase « La physionomie du vieux Paris n'est pas tellement effacée dans certains quartiers, qu'un observateur scrupuleux ne puisse en reconstruire, çà et là, les principaux traits. » Dans le deuxième paragraphe, il reconnait l'autorité de Nodier dans ces recherches. « Il n'est pas, dit-il..., quelque Nodier en herbe, jaloux de fouilles merveilleuses dans le vieux Paris, qui n'ait entendu parler de cet endroit. » Ses descriptions de bâtiments, de maisons particulières deviennent ennuyeuses, tant elles sont nombreuses. Sa curiosité en architecture n'est pas une simple manie de littérateur. N'oublions pas d'ailleurs qu'il habitait, en 1843 environ, « à l'extrémité de l'île Saint-Louis dans l'hôtel Pimodan, un appartement princier, qu'il avait aménagé luxueusement, avec la pensée d'y renouveler les exploits amoureux du duc de Lauzun.... Avec sa turbulence, son faste et ses amitiés tapageuses, Roger y apporta la vie qui y manquait. » (Voir *Les Annales Romantiques*, 7e année : Léon Séché, *La Jeunesse Dorée sous Louis-Philippe*).

On comprend maintenant la raison des longues descriptions de l'Ile Saint-Louis et surtout de l'Hôtel Pimodan que l'on trouve dans *Les Mystères de l'Ile Saint-Louis*, 1859-60, ouvrage qui s'intitulait en 1846-7 *L'Hôtel Pimodan*.

Ce qu'il y a de plus intéressant dans ses descriptions de maisons c'est que la couleur de son « roman historique » est vraiment la bonne observation du milieu contemporain où il place ses personnages et ses intrigues. Il refait l'histoire par son observation de l'actuel. Rappelons, à ce propos, qu'il fait précéder *Ruysch* (1836) d'une excursion en Hollande, longue suite de descriptions de paysages, de maisons, de meubles, de personnages et de costumes. Dumas qualifie cette Excursion de « merveilleuse

préface sur la Hollande ». Même après l'Excursion, quand il commence *Ruysch*, il fait une digression de trente pages sur la géographie et l'histoire de la Hollande, qui peut très bien nous servir d'exemple de la popularité de la couleur locale en 1836 encore.

Or, sa vraie passion d'antiquaire, c'est la vie tapageuse et aventureuse d'un capitaine Fracasse et d'un Lauzun avec tous les détails de meubles et de toilette. C'est-à-dire il aime et étudie dans les siècles passés ce qu'il aime et ce qu'il fait dans son XIX^e^ siècle.

Il serait impossible de parcourir un volume de R. de Beauvoir sans trouver des pages sur les costumes, les mœurs, les bals, duels et festins, ou les tavernes.

Choisissons *La Lescombat* (1841). Au commencement, le « soupeur » Roger nous promène dans les tavernes et refait pour nous des rixes de 1754 avec des portraits, bien saisis du reste, de la foule et des ouvriers.

Au commencement du troisième volume du *Chevalier de Saint-Georges*, il décrit en détail une chambre, puis les meubles et ensuite les objets de toilette. Ce genre de pittoresque donne de la couleur au roman entier. La même richesse de description se trouve dans *Ruysch* (1836). Après l'Excursion et après une trentaine de pages descriptives Beauvoir continue ainsi :

« Malgré notre répugnance prononcée (!!) pour ces descriptions prolixes qui ne tendraient à rien moins qu'à faire passer leur auteur pour un tapissier expert, nous sommes contraint de ralentir dès le début même la marche de cette histoire, pour initier le lecteur au lieu de la scène. Loin d'être parasites, ces détails préciseront mieux les accidents et les personnages de ce drame » (chap. II). Quand il est en pleine intrigue, il nous conduit avec le jeune débauché George de Castelnau non seulement dans la chambre de Sarah mais aussi dans la taverne où elle va chercher son amant.

En 1843, il ne trouve rien de mieux pour son premier chapitre du *Chevalier de Charny* qu'une scène d'hôtellerie avec un tas de portraits et de détails de costume. Ce chapitre s'intitule Rodomontades.

Mademoiselle de Choisy (1859), histoire soi-disante de 1660, s'ouvre par une scène de taverne avec un brouhaha étourdissant.

Or, Beauvoir ne fait pas tous ces détails pittoresques dans le seul but de reproduire la gaieté turbulente de sa vie de dandy

avec ses goûts d'antiquaire. Non, certes, car il écrit des contes ou romans historiques et il aime étaler sa documentation. Sans mentionner Scott, probablement sans bien le connaître, il continue la tradition du roman historique bien documenté. Dans les notes comme dans le texte il donne des renseignements curieux sur l'époque qu'il a choisie. Il cite aussi ses sources et parfois des mots vieillis ou étrangers. Bref, il emploie presque toutes les méthodes pittoresques que Scott avait si bien imaginées et que les romantiques français de 1820 à 1832 ont copiées avec enthousiasme.

Plusieurs passages cités plus haut peuvent servir d'exemples du pittoresque de Beauvoir et de sa documentation historique. Parfois Beauvoir cite ses sources historiques, quelques-unes desquelles sont de pure invention. Il a lu d'Aubigné et à l'occasion il le cite, en quoi il fait penser à Dumas et à Soulié.

Quand il se croit à la hauteur de son sujet il aime à faire des explications historiques sur les périodes. Il en fait par exemple au chapitre 2 de la *Chapelle Ardente* (*Histoires Cavalières*, 1838) à propos de l'Espagne de Philippe V. Il fait le mieux ces leçons d'histoire dans son conte *René le Tueur* (*Histoires Cavalières*, pp. 57-60) : « Le Paris d'alors, dit-il, Paris espagnol et gascon tout à la fois, espagnol par ses rodomontades de bravoure et gascon par son langage, offrait une expression d'originalité et d'esprit qui en faisaient une ville à part, une capitale appelée à résumer merveilleusement ce siècle. Placée comme intermédiaire unique entre les mignons de Henri III et les raffinés de Louis XIII, la noblesse aventureuse de ce temps, noblesse de cape et d'épée, souvent sans chausses et sans pourpoint comme son roi, le roi de Navarre.... cette noblesse pour laquelle d'Aubigné, dans son Fæneste, inventa cet admirable chapitre XX qui traite de la gueuserie, cette noblesse, on le pressent bien, tenait à elle seule tout le cadre de son siècle... » Beauvoir continue longtemps de la sorte et parle des costumes, du petit duel, du grand duel, et revient à d'Aubigné, citant en note historique un passage du premier volume de *Fæneste*. Même, croyant trouver Mérimée en faute, il ose faire la leçon à l'auteur de la *Chronique de Charles IX*.

Ce premier chapitre de *René le Tueur* (et le conte entier, en effet) est d'autant plus intéressant qu'il devance de six années le *d'Artagnan* de Dumas. Dumas aurait pu trouver son héros chez de Beauvoir et ses méthodes dans *Le Port de Créteil* (Un Montmo-

rency) de F. Soulié, publié en 1833. Beauvoir s'est inspiré peut-être du *Cinq-Mars de Vigny*.

Ses prétentions historiques sont parfois puériles et absurdes. Voici le langage, d'après lui, d'une chronique de 1220 :

« Me cuidez la cervelle renversée, chère mère ? Oh ! nenny-da : si vous veux-je prouver que suis bien rassise d'entendement, oyez donc. Saurez d'abord, que suis bien et duëment mariée.... oui mariée ! et pas n'est besoin de vous signer, mère, et démener ainsi vos bras, car suis mariée, vous le dis, et pieusement, devant un saint prêtre du bon Dieu ! »

« Suis mariée, depuis un mois, avec un beau et noble chevalier de la cour de France, qui a nom Raoul de Charonne. Me direz que devois requérir votre consentement, mais en ceci n'ai tort aucun : si mon benoît et heureux mariage s'était fait sur la terre, à la bonne heure, mais il s'est fait dans le sein de la terre même, chez les Gnomes, lesquels sont une des quatre sortes d'esprits qui gouvernent les éléments. Ceux-là, fils des fées et des génies, vivent dans les entrailles du globe comme les Sylphes vivent dans l'air et les Salamandres dans le feu. » (*Histoires Cavalières*, pp. 19-20).

Quoiqu'il entreprenne de corriger un Mérimée, ses propres anachronismes et inexactitudes se pardonneraient moins facilement. Dans le *Puits d'Amour*, chronique de 1220, il introduit les zingari ou bohèmes « que le peuple appelait aussi truands, nom sous lequel il désignait, comme vous savez, des vagabonds paresseux. » Et l'Egyptienne Néphelle y joue un rôle important. Or, les zingari, bohémiens ou égyptiens ne sont arrivés à Paris que deux siècles plus tard. Scott lui-même nous apprend dans les notes à la fin de *Quentin Durward* qu'ils sont venus en Europe au commencement du XV^e^ siècle, et M. Rambaud (*Civilisation Française*, 1^er^ vol., p. 439) dit avec encore plus de précision : « En 1427 avait paru à Paris l'avant-garde de ces mystérieux Asiatiques. »

Le mot de « truand » est d'une toute autre étymologie que celle donnée par de Beauvoir. Il fait dire à Néphelle (*Histoires Cavalières*, p. 31) : « Le peuple nous dit truands, mais vous êtes bien loin d'ignorer que ce mot n'est qu'une augmentation de celui de trus qui veut dire impôt... » Le mot, pourtant, est d'origine celtique (tryan = vagabond). On peut bien lui pardonner cette fantaisie : les romantiques inventaient les étymologies pour se donner l'air d'érudits.

D'autres exemples de la documentation de Roger de Beauvoir seraient superflus. Qui veut d'autres exemples n'a qu'à ouvrir un volume quelconque de ses contes ou romans.

Il est donc incontestable que Beauvoir continue jusqu'en 1860, c'est-à-dire pendant toute une génération, le courant historique du roman. La popularité des romans de Beauvoir est en quelque sorte une indication de la popularité du roman historique, qui ne cessa pas en France, comme on le croit trop souvent, en 1835 environ.

Beauvoir illustre tout aussi bien la persistance du courant frénétique à côté du courant historique, ou plutôt combiné avec lui.

Nous avons vu quelle était sa contribution personnelle à ces deux genres.

Enfin, il ne reste qu'à réitérer le mot de H. de Villemessant ; à savoir, sa place n'a jamais été occupée depuis par personne et ne le sera plus à cause de la différence des époques.

CHAPITRE IX

Frédéric Soulié (1800-1847).

« Un de nos plus grands écrivains, un de nos romanciers les plus célèbres, vient de s'éteindre ! Frédéric Soulié n'est plus, mais son nom est immortel. Pour lui commence la postérité, postérité bien digne d'envie, car elle lui sera populaire, glorieuse et retentissante. Nous n'avons pas la prétention de porter un jugement sur cette tombe à peine refermée ; ce que nous désirons, ce que nous voulons, c'est raconter la vie de l'homme de bien que la société regrette, de l'homme de talent que la littérature pleure ! Nous ne ferons pas un examen critique de ses œuvres ; nous en rappellerons seulement les titres, laissant à chacun la faculté d'en apprécier le mérite et la valeur. Qui n'a lu les romans et vu les drames de Frédéric Soulié ! »

C'est M. Maurice Champion qui écrit de la sorte le lendemain de la mort de l'auteur. Et M. Champion ne se fait pas seulement l'historien et le critique de Soulié, mais il ajoute à ses propres jugements les discours prononcés sur sa tombe par MM. Victor Hugo, Paul Delacroix et Antony Bérand. On me saura gré, sans doute, de choisir quelques extraits de ces discours prononcés sur la tombe d'un homme qu'on connaît peu aujourd'hui, mais qui n'en était pas moins une grande force dans la littérature romantique.

Voici le témoignage de Victor Hugo :

« Dans ses drames, dans ses romans, dans ses poèmes, Frédéric Soulié a toujours été l'esprit sérieux qui tend vers une idée et qui s'est donné une mission.... Il était de ces hommes qui ne veulent rien devoir qu'à leur travail, qui font de la pensée un instrument d'honnêteté et du théâtre un lieu d'enseignement, qui respectent la poésie et le peuple en même temps, qui, pourtant, ont de l'audace, mais qui acceptent pleinement la responsabilité de leur audace, car ils n'oublient jamais qu'il y a du magistrat dans l'écrivain et du prêtre dans le poète. » Quand Hugo parle de l'esprit sérieux et de la mission de Soulié, on est tenté de croire qu'il fait de la propagande démocratique.

M. Paul Lacroix parle avec plus d'enthousiasme sans cependant ignorer les fautes du défunt :

« .... Frédéric Soulié est tombé, comme tomberont beaucoup d'entre nous, messieurs, victime, martyr de ses œuvres. A 47 ans, il laisse vingt drames et cent volumes de romans.... Il était né poète.... s'il eût été libre de suivre sa chère vocation, s'il avait pu vivre autrement que par ses livres et par ses drames, ses talents de poète, de dramaturge et de romancier, se fussent concentrés en deux ou trois œuvres de génie.... Les œuvres de Frédéric Soulié ne périront pas. Ce qui leur manque quelquefois, c'est la correction, la perfection de la forme ; mais la création, l'invention de l'œuvre, l'étude des caractères, l'agencement des scènes, la combinaison des effets, ce sont là des qualités que Frédéric Soulié réunissaient au plus haut degré, ce sont ces qualités qui lui ont fait une réputation si populaire, si incontestée.... Dramaturge dans ses romans et romancier dans ses drames, il est toujours poète et l'on sent dans ses écrits comme le souffle de son âme rêveuse et mélancolique. On l'a comparé à Lévis, à Mathurin, ces deux poètes romanciers de l'Angleterre, mais Frédéric Soulié était essentiellement Français par l'esprit.... »

En 1849, la *Biographie Universelle Ancienne et Moderne* le croit « un des auteurs dramatiques et romanciers les plus célèbres de notre époque. »

M. Eric Partridge nous apprend (p. 240) que Soulié pendant l'époque 1835-1848 « was one of the big three in the matter of best sellers, the other two being of course Dumas and Sue » (*The French Romantics' Knowledge of English Literature*, 1820-1848).

J'ai vu (*British Museum*, n° 12236 g 3) un Keapseake (*sic*) Romantique où se trouvait le Vicomte de Béziers par F. Soulié avec ces romans-ci : *Eugénie Grandet*, *la Chronique du Règne de Charles IX*, *Notre-Dame de Paris*, *Cinq-Mars* et *Manon Lescaut*.

Il est évident que les contemporains de Soulié ont cru au mérite et même au génie de ce littérateur infatigable. La mention de Lewis et de Mathurin dans le discours de M. Lacroix, soit dit en passant, est un écho au milieu du siècle de la popularité et de l'influence de ces auteurs anglais.

Sa vie. Frédéric Soulié naquit à Foix (Ariège), le 23 décembre 1800. Son père, professeur de philosophie à l'Université de Toulouse, quitta l'enseignement en 1792 pour se faire soldat. Parvenu au grade d'adjudant-général il abandonna la carrière militaire par

suite d'une grave maladie et entra dans l'administration des finances. Il était à Nantes en 1800, à Poitiers en 1815 et plus tard à Paris. C'est là que Frédéric étudia le droit. Il dut pourtant quitter Paris pour « échapper aux poursuites dont on le menaçait comme affilié aux carbonari » et il termina son droit à Rennes. Il entra, lui, à son tour, dans l'administration. Mais, en 1824, son père fut mis à la retraite pour avoir mal voté aux élections et alors tous les deux allèrent se fixer à Paris. Cette même année, Frédéric débuta dans la littérature par un recueil de poèmes sous le titre d'*Amours françaises*. Ce premier recueil lui valut d'être connu et il put se lier d'intimité avec d'autres jeunes poètes. Pour avoir de quoi vivre il devint directeur d'une scierie mécanique tout en occupant ses loisirs à faire des vers. Il se mit à étudier les grands auteurs dramatiques, croyant qu'il était né pour épouser Melpomène. Il aimait surtout Shakespeare et sa traduction de Roméo et Juliette fut représentée à l'Odéon le 10 juin 1828. Son succès lui fit entrevoir un brillant avenir de dramaturge. Le 13 octobre 1829, il expia le succès de *Roméo* par la chute *de Christine à Fontainebleau*. On n'entendit pas une scène entière de toute la pièce. Ce fut la revanche des « classiques. » Soulié publia la pièce la même année, précédée d'une préface éloquente et très intéressante. Il commençait à faire figure dans l'école romantique. Alexandre Dumas passait avec lui une partie de ses soirées. Pendant ces heures ils essayaient de tirer un drame des Puritains d'Ecosse.

Il devint journaliste, rédigea le *Mercure* et travailla au *Figaro*. A la Révoluion de juillet 1830 il se battit et fut décoré pour prix de ses services. Après la Révolution il écrivit avec MM. de Balzac et Eugène Sue dans les petits journaux des historiettes et de simples contes. Soulié s'acquit une certaine vogue bien vite et son nom figura dans tous les recueils et revues littéraires. Plusieurs de ses pièces eurent peu ou point de succès. Mais enfin, le 11 septembre 1832 eut lieu la première représentation de *Clotilde* au Théâtre Français. Il avait tiré l'action du Fazio du poète anglais Milman. (*Fazio* publié en 1815 fut joué avec grand succès en février 1818. Ce Milman est Henry Hart Milman 1791-1868, doyen de la cathédrale Saint-Paul, et longtemps connu principalement comme poète). *Clotilde* reçut les applaudissements enthousiastes d'un nombreux public. A peu près en même temps parut son roman intitulé *Les Deux Cadavres*. Ce roman plut beaucoup et

la réputation de Frédéric Soulié comme dramaturge et romancier fut effectivement établie.

En 1833 il publia le *Port de Créteil*, recueil de nouvelles détachées qui réussit assez bien.

En 1834 *Une Aventure Sous Charles IX*, pièce très applaudie et beaucoup jouée.

En 1834 aussi il publia le *Vicomte de Béziers* et le *Magnétiseur* qui, tous les deux, eurent un grand succès.

En 1835 il écrivit *Contes pour les Enfants*, le *Comte de Toulouse* et le *Conseiller d'Etat*.

En 1836 *Un Eté à Meudon*, *Deux séjours* et *Sathaniel*.

Ce dernier et les *Quatre Epoques*, qui parut un peu plus tard, formèrent avec le Vicomte de Béziers et le Comte de Toulouse les *Romans Historiques du Languedoc*.

1837-38 il donna *Les Mémoires du Diable* qui produisirent un effet prodigieux. C'était le tableau de la société dans ce qu'elle a de plus hideux, de plus atroce.

1839-47 il publia des ouvrages nombreux, pièces, nouvelles, feuilletons, articles, tous empreints d'un talent incontestable et de la plus fertile imagination.

Son dernier drame la *Closerie des Genêts* représenté le 14 octobre 1846 eut un succès colossal, dit M. Champion, et contribua beaucoup à rendre plus populaire le nom de Frédéric Soulié.

Il mourut le 23 septembre 1847.

Ses volumes étaient au nombre de 150 environ.

La lecture de cette courte biographie apprend à ceux qui connaissent à peine F. Soulié qu'il avait autrefois une renommée à l'instar de Vigny, Dumas et d'autres romantiques encore bien connus. Comme les autres romantiques F. Soulié s'essayait dans presque tous les genres littéraires. Comme beaucoup d'autres il avait toujours la prétention d'être poète. Il était infatigable, intarissable. A une autre époque sa fertilité aurait émerveillé ses lecteurs. Mais le romantisme a donné trop d'exemples de fertilité prodigieuse pour qu'on s'y arrête.

Mais quelle activité et quelle assiduité au travail ! « F. Soulié recevait tout ce que Paris contenait alors de célébrités littéraires. Vers 3 heures du matin, quand les derniers amis étaient partis, quand la dernière causerie avait cessé, F. Soulié passait dans son cabinet de travail et travaillait là jusqu'à 7 heures du matin, aussi alerte, aussi dispos que si la fatigue n'eût pas eu de prise sur cette

nature de fer. Vers 8 heures, il prenait quelques instants de repos, déjeunait, puis courait la ville, les journaux, les théâtres, les éditeurs ». (Adolphe Racot : Portraits d'Hier, Paris 1887, pp. 211-222 Frédéric Soulié).

Il était surtout dramaturge et romancier. Dramaturge, il a connu « des succès aussi éclatants que ceux d'Alexandre Dumas » (Racot *op. cit.*) Rappelons ici l'opinion de J. J. Weiss que les romans de Soulié ont été *l'expression complète de la littérature française de* 1830-50.

Examinons maintenant quelques-uns des ouvrages de F. Soulié pour suivre son évolution littéraire et pour apprécier sa contribution aux courants de la littérature de 1830-50.

Laissons de côté son recueil de poésies *Amours Françaises* et sa traduction de Roméo et Juliette pour porter des regards scrutateurs sur les matériaux dont se compose sa Christine à Fontainebleau (1829).

Mondaleschi, l'amant de la reine Christine, aime et fait enlever Marianne, fille de Clairet, qui est l'intendant de la reine. Mondaleschi ne sait pas faire le choix entre l'ambition et l'amour. Il a volé et caché chez lui une boîte de diamants. La reine et Clairet soupçonnent ses crimes. Christine fait une visite inattendue à Mondaleschi qui, aidé de son complice Mérula, couche Marianne sur la table et la couvre d'un voile. Christine, curieuse est informée que le voile couvre un cadavre volé par Landini (chimiste au service de la reine). Marianne assiste ainsi à l'entretien et apprend tous les secrets. Laissée un moment seule elle trouve la boîte et en extrait les diamants pour sauver Mondaleschi. Christine, blessée dans son amour comme dans son orgueil, voulait faire condamner Mondaleschi. Ce dernier est sauvé par la seule promptitude de Marianne. Les couloirs secrets et les autres tours usés des auteurs frénétiques abondent dans le drame. Au quatrième acte nous voyons Marianne dans une grotte d'ermite avec Mérula qui ôte sa robe d'ermite et reprend ses habits de bandit italien. Landini et Mérula, convaincus que les diamants sont dans la grotte, font deux cercles à terre, y entrent, et invoquent Satan. Cependant le père le Bel invoque Dieu et Marianne appelle Mondaleschi. La foudre éclate, la porte s'ouvre, Christine apparaît et Marianne s'évanouit. Marianne s'empoisonne ; sa raison s'égare et elle donne à Christine les diamants et des papiers. Il est inutile de suivre l'intrigue à travers les scènes d'enterrement et de meurtre jusqu'à la fin tragique.

Ce qui ressort très nettement de cette analyse, c'est que le drame de Soulié en 1829 n'est autre chose qu'un mélodrame farci de mystères, d'horreurs et de caractères pris aux romans frénétiques.

La Famille de Lusigny (1831) est un mélodrame plus pur. Il y a du mystère dans l'intrigue ; mais les procédés terrifiants manquent. Le héros persécuté — qui est vraiment fils d'une famille noble — par ses vertus fait échouer les plans infâmes du duc, tyran conventionnel de mélodrame.

Clotilde (1832) a bien des éléments du mélodrame. Par la fin tragique, ce drame se rattache au genre frénétique ; le héros et l'héroïne meurent ensemble dans une prison. Ils boivent du poison. Il ne faut pas oublier que Soulié a tiré l'action de *Clotilde* de *Fazio*, 1815, drame de H.-H. Milman. Le grand succès de *Clotilde* fut égalé par le succès du roman *Les Deux Cadavres*, que publia Soulié en 1832.

Le titre même du roman annonce les horreurs de l'école frénétique. Soulié se démène pour égaler les incidents les plus macabres et les plus effrayants des grands auteurs du genre. Il est impossible de séparer son talent mélodramatique de son talent de romancier frénétique. D'ailleurs les deux qualités se combinent facilement.

On peut voir que le créateur des personnages importants des *Deux Cadavres* connaît parfaitement la structure des mélodrames et des romans noirs. Il y a un médecin, Andlay, qui sait prévoir l'heure de la mort de Cromwell. Tom Love, athlète merveilleux, joue le rôle important et amusant du niais traditionnel du mélodrame. Le traître perfide du théâtre monacal s'appelle ici l'évêque Juxon. Charlotte, jeune fille aimable et vertueuse, inspire une grande passion à deux jeunes hommes. Ralph et Richard Slingsby se haïssent d'une haine mortelle. A la fin du roman, Ralph et Richard se tuent en duel dans le jardin de Great House. Lady Slingsby meurt en même temps sur le balcon de la maison incendiée, et Charlotte, liée à un arbre, ne leur survit pas. Les aventures et péripéties du roman excitent toujours la curiosité du lecteur. L'amateur du genre noir a dû se délecter aux descriptions du supplice et de l'exécution des régicides et de la substitution du cadavre de Charles I[er] à celui de Cromwell. Et quelles émotions dans les chapitres qui racontent comment la nuit, Love et Richard s'introduisent dans une église à Windsor pour voler le

cadavre de Charles Ier. Leurs manœuvres, traîtres, les font prisonniers. Ces manœuvres tombent victimes d'un guet-apens que Ralph avait dressé pour se débarrasser de Richard. Charlotte survient et délie les prisonniers. Love et Richard emportent le cadavre de Charles à Westminster où ils l'ensevelissent dans le tombeau de Cromwell. Quand on veut déshonorer le cadavre de Cromwell, c'est celui du roi qu'on prend, ce qui explique le signe fait par la tête quand on offre un pot de bière au cadavre.

Il y a beaucoup trop d'horreurs dans l'ouvrage, ce dont Soulié se doute lui-même, car au chapitre 33 il s'en excuse ainsi : « C'est horreur sur horreur, sans doute, mais c'est nécessité, car nulle occasion au monde n'a peut-être été si favorable pour montrer jusqu'où les égarements du peuple peuvent aller, lorsqu'il subit l'influence d'un mouvement sans humanité ni pudeur.... »

Les actualités fournissent à Soulié des idées macabres. Aux chapitres 34 et 35 l'auteur ne fait que reproduire les ravages du choléra quand il prétend donner des tableaux de la peste qui sévissait à Londres à l'époque de son intrigue. Pour les détails du choléra à Paris je renvoie le lecteur à la dernière page de mon chapitre sur le vicomte d'Arlincourt.

Dans une des nouvelles du *Port de Créteil* (1833), celle qui s'intitule La Lampe de Saint-Just, Soulié reprend cette idée de la peste. Pour se venger de la cruauté du jeune seigneur Jean de Lille-Jourdain, la jeune Diana Marecchi, pestiférée, communique les germes de la maladie à Jean et à sa fiancée, la veille de leur mariage.

Dans *La Trappistine*, qui est la première nouvelle du volume, Soulié commence son récit par montrer comment un manuscrit lui appartient. Ce n'est qu'une imitation des procédés surannés du roman noir. Mais dans l'histoire des persécutions et des malheurs subis par la jeune femme qui aime trop un mari indigne et pervers le Soulié du roman feuilleton se laisse entrevoir.

Mademoiselle de la Faille témoigne la passion constante de Soulié pour les cadavres et pour les récits horripilants.

M. de Garran, jeune officier, fut blessé et fait prisonnier dans l'Inde. On le croyait mort. De retour en France, il apprit que sa Clémence avait épousé M. de Servins et qu'elle venait de mourir. Le soir il éveilla le gardien du cimetière où on l'avait ensevelie. Par pitié, le gardien cède à ses prières et va retirer le cercueil de la fosse et le brise. Georges baise la morte sur les lèvres.... et

elle revient à la vie. Il l'emporte. Le fossoyeur effrayé cache les traces de son sacrilège. Cinq ans plus tard, M. de Servins prie à la tombe. Sa femme est là aussi (on ne comprend pas pourquoi). Elle se sauve. Le mari apprend le tour qu'on lui a joué. Le tribunal du parlement arrêta qu'elle retournât dans la demeure de son premier mari. Avant d'y aller, elle s'empoisonna et expira le moment après y être entrée. M. de Garran mourut le lendemain.

Soulié, sur le point de peindre le tableau du cimetière, hésite un moment et se moque de son imitation du genre noir. Il a du vrai goût littéraire et ce n'est pas sans être troublé dans son for intérieur qu'il y fait violence. « Si ceci, dit-il, n'était pas un récit exact d'un fait avéré, il y aurait sans doute en cet endroit matière à dramatiser la scène. Soit qu'adoptant la manière ancienne, je vous fisse sentir un à un tous les battements de cœur de Georges, soit que, suivant la nouvelle méthode, je vous fisse entendre le retentissement sourd de chaque coup de pioche, je pourrais suspendre l'intérêt à l'extrémité de dix périphrases haletantes, et les conclure par un coup de foudre. Le moins qui me serait permis serait sans doute d'habiller cette nuit de nuages sinistres, entrecoupés de lamentables lueurs ; mais la naïve vérité, c'est qu'une lune resplendissante et calme éclaira cette horrible cérémonie.... » (p. 163 de l'édition Michel Lévy, 1858).

Dans *Aimery Béranger* et dans *Le Sire de Terrides* se trouvent des scènes de torture et d'exécution et une brutalité de vengeance qui sont presque aussi crues que les pages violentes des *Deux Cadavres*.

En 1834, Soulié écrivit un drame historique, un roman d'histoire récente et contemporaine et un roman historique. En 1835, il écrivit un autre roman historique. L'élément mélodramatico-frénétique se distingue facilement dans le produit de cette période féconde.

Une Aventure sous Charles IX, comédie en trois actes écrite en collaboration avec M. Badon, ressemble à un roman de Dumas adapté pour le théâtre. La fin heureuse et les aventures émouvantes indiquent un penchant mélodramatique. La scène se place devant La Rochelle. Un personnage mystérieux, appelé Le Gars, aide les Rochellois. Il est Hector de Rohan. Le bruit court que Hector est mort à Londres il y a un an. Hector (Le Gars) qui a failli être pris dans une sortie échappe par une ruse hardie. Il vient dans le camp du duc de Nevers sous le nom d'un M. de

Bezenval. On le reconnaît et le duc veut le faire évader parce que la mère de Rohan lui avait jadis sauvé la vie. Diane de Nangis, qui aimait Hector et qui croit au bruit de sa mort, le reconnaît aussi. Alors elle ne veut plus épouser le duc de Nevers, ce soir même elle devait l'accepter devant la cour. Le duc insulté se venge. Hector ouvre une porte secrète et entre chez Mme de Nangis. Le duc y vient aussi et Diane cache Hector. Le duc ferme la porte et jette la clé par la fenêtre. Il sortira le matin par la fenêtre pour la compromettre. Il veut ainsi la forcer au mariage. Il a le contrat de mariage en blanc. Il le donne à Diane. Hector caché le signe. A la fin de la pièce, Hector au lieu d'être exécuté se trouve honoré par le prince de France nouvellement choisi roi de Pologne. Le genre noir vient plus fréquemment ajouter son intérêt à l'action du *Magnétiseur* (1834). Les mystères ne sont expliqués qu'à la fin.

En 1787, au château de l'Etang, la duchesse d'Avarenne est momentanément éprise du meunier Jean d'Aspert et le séduit. En 1798, à Rome, Jean, alors général français, sauve la vie à la duchesse. Il lui demande leur enfant et promet de le faire passer pour le fils d'un ami tué, Dumont. En 1815, le baron de Prémitz à Paris dirige les études du docteur Lussay. Un soir Prémitz fait dormir Henriette, fille de Lussay, et la viole. (On apprend le crime à la fin du roman). En 1816, d'Aspert, croyant à la vertu d'Henriette, l'épouse et l'amène à la forge du Tremblay, près du village de l'Etang. Charles Dumont y vient aussi et il s'ensuit une longue histoire de la passion de Charles et Henriette qui aboutit à la chute usuelle des romans romantiques. Charles est arrêté pour avoir comploté contre le gouvernement. Prémitz, maintenant préfet, contraint la duchesse de rompre le mariage de sa fille Julie avec le fils d'un riche banquier et aide à prouver que Charles Dumont n'est pas le fils de Jean d'Aspert et de la duchesse. Alors Lussay, devenu plus puissant magnétiseur que Prémitz, arrive et commande à Prémitz de dormir. Il lui fait avouer le viol d'Henriette. Il apprend aussi que Prémitz est le fils d'Aspert et de la duchesse. Lussay se venge en poignardant Prémitz. Trois ans après, Lussay et d'Aspert étant morts, Charles épouse Henriette dans une petite ville de l'Amérique.

Soulié encore épris du frénétique mais mécontent de ses procédés surannés, a cherché dans le magnétisme la source des mystères du roman. « La question du magnétisme préoccupait fortement les esprits à l'époque où F. Soulié écrivit ce roman » dit

Larousse dans son grand dictionnaire du XIX^e siècle. Soulié a voulu faire entrer ces nouvelles idées dans la trame de son histoire. Il a réussi car l'intérêt ne faiblit pas, malgré l'invraisemblance de quelques épisodes du roman.

Encore dans *Le Magnétiseur* il manque parfois d'originalité dans son imitation du roman noir. Voir, par exemple, les lettres presque entièrement brûlées qui ne sont vraiment autre chose que les manuscrits vermoulus de l'ancienne école. Et serait-il possible de compter le nombre énorme de scènes qu'on a refaites d'après les modèles de Mme Radcliffe avant que Soulié écrivît celle-ci ? « A ce mot, la duchesse se prit à rire. Par un hasard singulier, un coup léger fut frappé à la porte de sa chambre. Honorine, que son propre récit avait épouvantée, se jeta vers madame d'Avarenne en poussant un cri en tombant à genoux. Elle était pâle et portait autour d'elle des regards effarés : la pluie fouettait à torrents les vitres des grandes fenêtres ; le vent gémissait en longs hurlements dans les corridors du château ; la lueur de la bougie se perdait dans l'immensité de la chambre. A ces bruits, à cet aspect, la duchesse devint froide et pâle à son tour. Elle écoutait, lorsqu'un second coup, plus fortement frappé, la fit tressaillir : mais soit courage, soit que le mot accoutumé qu'elle prononça lui échappât involontairement, elle dit d'une voix altérée : Entrez !... » (p. 26 à l'édition Lévy, 1857).

Soulié tient également à la tradition gothique dans ses romans historiques *le Vicomte de Béziers* (1834) et *le Comte de Toulouse* (1835).

Les personnages du *Vicomte de Béziers* rappellent les personnages du mélodrame et du roman noir traditionnel. Roger de Béziers, Buat, le moine Dominique et l'esclave noir Kaëb sont tous des caractères mystérieux, hautains, indomptables et terribles. Buat est un brigand qui a toute la finesse, toute la hardiesse et toute la brutalité du métier. Dominique est le moine perfide et peu scrupuleux du théâtre monacal et du roman à la Radcliffe. Roger est peut-être un peu plus byronien. Kaëb, caractère incompréhensible, par haine et par vengeance rend la fin tragique. Les scènes brutales et horribles ne sont pas rares et cependant elles n'occupent pas autant d'espace que dans les *Deux Cadavres*. Au sixième chapitre du premire livre, nous assistons à une orgie et ensuite au supplice de Pierre Mauran. Le chapitre 5 du deuxième livre (l'Hérétication) donne de vrais frissons. Pierre

Mauran, mourant, fanatique insensible aux coups, inspire la terreur à Roger même. Après huit pages les horreurs arrivent à leur apogée : « .... Cette salle devint une véritable arène de bêtes féroces se ruant avec des hurlements affreux contre le malheureux Pierre Mauran ; on le frappa de tous les objets dont on put s'armer. Les uns le déchirèrent de leurs ongles ; d'autres lui ouvrirent la poitrine avec des clous ; on lui creva les yeux ; la rage devint telle que quelques-uns la tournèrent contre eux-mêmes, et il s'en trouva qui se firent aussi de cruelles blessures. Pendant ce temps d'une frénésie incroyable, la voix de Guillabert ne cessait de prier et d'invoquer le Seigneur. Roger et Nathanias, épouvantés, se tenaient silencieux dans un coin obscur de ce repaire. Enfin la mort de Pierre Mauran mit fin à cette horrible cérémonie.... »

Les femmes peu chastes figurent trop souvent dans le roman. Voir, par exemple, comment Etiennette séduit Pons (Liv. 3, ch. 3). N'est-ce pas déjà un chapitre des *Mémoires du Diable* ?

Le dernier chapitre du roman est un tas d'horreurs atroces. Foë, qui aime éperdûment Roger, avait essayé en vain de tuer Lombard. Elle l'éloigne pourtant de la salle qui conduit au souterrain secret et pour aider les libérateurs de Roger elle tient Lombard à l'écart en se livrant à ses caresses lascives. Or, Kaëb qui a toujours aimé Foë comprend ce qui se passe et il se venge sur Roger. Celui-ci meurt empoisonné au moment où il allait échapper de prison. Kaëb tue aussi Lombard et Zoë meurt. Quelle fin de roman ! Les nombreuses aventures et péripéties du roman sont dignes d'un mélodrame.

Le *Comte de Toulouse*, roman historique, est beaucoup plus frénétique que le *Vicomte de Béziers*. Mais le frénétique du livre est fortement empreint de byronisme. Or, vu que Byron a imité le héros radcliffien, il est naturel que le byronisme accompagne souvent le frénétique dans le roman romantique français.

Rappelons le mot de M. Maigron que le gothique (en 1835) est en pleine vogue et qu'il y a une manie, une fureur pour le moyen âge (voir *le Romantisme et la Mode*, pp. 97-99). M. Maigron nous raconte aussi ce qu'était le rêve de toute une génération « avoir la physionomie romantique »..... « On fit des prodiges d'ingéniosité pour donner à sa peau des reflets livides, verdâtres, cadavériques »(*op. cit.*, p. 179). Et encore « Le teint sera ce qu'il pourra, pâle et olivâtre ou fauve et basané : pourvu qu'on ait l'air fatal, byronien, giaour, dévoré par les passions et les remords,

enfin satanique et maudit, c'est l'essentiel. Byron est le grand modèle » (*op. cit.*, p. 220). Ce qui se voit dans la société se voit dans la littérature. Revenons donc à l'œuvre de Soulié.

Richard Barkstead s'est conduit assez souvent en héros byronien. Dans le *Comte de Toulouse*, Soulié imagine, en 1835, un héros byronien à outrance, Albert de Saissac (ou Laurent de Turin). En rendant les passions et les motifs de Laurent surhumains, Soulié les rend improbables et même ridicules. Laurent est un homme mystérieux, triste, surhumain, effrayant. L'explication des mystères de l'intrigue vient à la fin du roman ; coutume devenue à peu près obligatoire et qui dérive du roman anglais en s'appuyant sur l'exemple du mélodrame français. L'explication que donne Soulié nous semble tout à fait improbable. On est tenté de dire que Soulié tenait trop au caractère mystérieux et fatal, et quand il ne pouvait plus différer le dénouement il était bien embarrassé et n'inventa pas une explication suffisante.

Comme je l'ai remarqué en parlant des *Deux Cadavres*, Soulié est conscient de ses fautes et pourrait bien faire la critique de son roman. Voici comment il parle de son héros : « De tout cela, il résultait une espèce d'être indéfini, moins qu'un démon, plus qu'un homme, et, s'il m'est permis d'expliquer ce caractère par comparaison à ces êtres de fatalité créés par la littérature fantastique, je pourrais dire qu'il y avait dans Laurent une raison d'être ou de paraître un homme à part, que n'ont nos héros modernes » (2e partie, chap. 4). Soulié rend Albert surhumain parce qu'il subit l'influence littéraire à la mode ; mais il veut s'excuser en disant qu'il le fait à plus juste titre que d'autres romanciers romantiques.

Je pourrais citer, pour illustrer le caractère fatal et passionné de Laurent et d'autres, maints passages semblables aux deux passages suivants : « Albert remarqua à ce moment le visage de celui qui lui parlait ; ses yeux flamboyants étaient comme enchâssés dans une auréole d'un rouge livide ; il était pâle et jeune ; ses cheveux tombaient épars et négligés sur ses épaules ; sa parole était lente et solennelle, ses traits immobiles » (1re partie, chap. 2).

« Bérangère, lui dit Laurent..., je suis un homme qui ai fait de ton amour la seule ambition de ma vie, un homme qui brave peut-être pour toi le saint respect qu'on doit aux choses les plus sacrées, un homme.... qui rit sur une tombe et qui baiserait la

main qui l'a frappé, et qui frapperait au cœur celui qui l'a appelé frère.... » (2e partie, chap. 3).

Des scènes de terreur et de mystère sont éparpillées dans le livre et ne sont que des imitations de l'école frénétique. Par exemple (au chap. 5 de la 1re partie) dans un caveau de morts, où avait lieu une assemblée politique et secrète, un gant tomba sur la table autour de laquelle on était assis. Une voix sépulcrale se fit entendre et changea l'étonnement de l'assemblée en terreur. Le chapitre entier de vingt pages est fidèlement imité des nombreuses œuvres françaises qui doivent leur inspiration au roman gothique d'Outre-Manche. Ecoutez l'aventure du comte de Foix : « Je suis demeuré seul pour le combat, et tout à coup j'ai vu s'avancer vers moi un corps sans forme, vêtu d'un suaire blanc ; je l'ai frappé, et mon épée a passé au travers comme dans un nuage. Au même instant un coup terrible m'a heurté la tête ; je suis tombé et une main du poids d'une montagne m'a tenu cloué à terre : « Ecoute, m'a dit la même voix qui m'avait défié, je suis l'âme d'Albert de Saissac, dont le corps est encore errant sur terre.... mais mon corps qui était en état de sacrilège.... a été condamné.... à errer pendant mille ans sur toutes les terres du monde.... »

Quelques minutes après, dans l'église Saint-Etienne, le cadavre d'Albert de Saissac s'affaisse et disparaît dans une putréfaction mystérieuse, surnaturelle. Environ trois cents pages plus loin nous apprenons que c'était une joyeuse comédie jouée avec un masque de cire qui fondit au fond du cercueil. Et, à ce point du roman, il y a une autre scène de cercueil et de cadavre qui rappelle la première. Mais d'autres exemples seraient superflus. Il est évident que Soulié fait sonner toute la gamme de terreur et de mystère.

En parlant des œuvres de Soulié publiées entre 1828 et 1835, je me suis occupé jusqu'ici presque exclusivement du côté frénétique. C'est à dessein que je l'ai fait. J'ai voulu montrer par là comment il a pu glisser insensiblement dans le précipice du roman feuilleton, renommé pour ses ordures, pour ses descriptions de toutes les bassesses, réelles et imaginées, de l'être humain.

Nous allons examiner maintenant cette littérature « industrielle » et les mœurs de l'époque.

FRÉDÉRIC SOULIÉ

II. *Les causes célèbres et le roman-feuilleton.*

La Révolution Française est pour beaucoup dans le mouvement romantique français.

Tout le monde est entraîné par les questions politiques. D'abord les désirs et les opinions se précisent et s'enveniment. Les événements se précipitent. La politique devient un drame avec les péripéties de mélodrame. L'opposition des pays étrangers évoque un patriotisme effréné. Les émotions se renouvellent tous les jours. La vie aventureuse du soldat se revêt d'un charme pittoresque. L'ambition du plus humble s'éveille, car il peut devenir illustre. Les guerres napoléoniennes achèvent de déséquilibrer les esprits. On est épris de gloire militaire, d'aventures et d'émotions. Les campagnes à l'étranger élargissent l'horizon intellectuel et sentimental. Et quand la Restauration met fin à ce train de vie si mouvementé un malaise se manifeste de toutes parts, malgré qu'on soit gorgé de sang et rassasié de tuerie. La paix — tout en étant vivement souhaitée — est trop subite et trop complète. La gloire et les illusions s'en vont. Le désordre et le mécontentement s'emparent des esprits. Les accès de folie arrivent souvent, on ne sait ni pourquoi ni comment.

De cet état d'âme et d'esprit dérivent les excentricités et extravagances qui caractérisent l'époque romantique, extravagances qui se manifestent dans les habits, les coutumes, les mœurs et les passions.

On a soif de tout ce qui n'est plus et de tout ce qui est à naître. De là l'anglomanie renouvelée et toutes les formes de l'exotisme. De là le wertherisme, le byronisme, et, en partie, le dandysme et peut-être aussi le culte de l'argent.

On comprend donc pourquoi, en 1821 environ, les fortes émotions du roman noir charment un public nombreux, et que ces mêmes romans conduisent les lecteurs à l'engouement pour le roman historique.

En vain on demande à la vie publique les fortes émotions et l'occupation d'esprit qui sont devenues une nécessité. On s'enthousiasme pour le mélodrame, encore plus pour le drame romantique plus fatal. Avec le temps on oublie Mme Radcliffe, Monk Lewis et Maturin (en 1852, par exemple, Ch. Menche de Loisne

peut croire que Soulié a inventé les histoires enchevêtrées, tant les romans de Maturin et de Radcliffe lui sont inconnus). Mais les romans frénétiques et les romans historiques indigènes sont presque innombrables et sont tous avidement dévorés.

Les meilleurs écrivains cèdent à la mode et écrivent des scènes d'horreurs qui confinent souvent au ridicule et nous émerveillent, nous autres, à l'heure qu'il est.

Dans la vie comme dans la littérature, on cherche les passions et les émotions de mélodrame. Le décor et la couleur donnent un plaisir égal et c'est surtout dans le roman historique qu'on les rencontre.

A cette époque il y a un lien intime entre le roman noir et les causes célèbres. Du roman noir au roman-feuilleton il n'y a qu'un pas. D'après M. Henri Avenel (*Histoire de la Presse Française*, Paris, 1900), c'est la *Revue de Paris*, fondée en 1829 par M. Véron, qui introduisit le roman dans la presse périodique. En 1837 le genre est définitivement établi par les épisodes saisissants des *Mémoires du Diable* de F. Soulié.

Plusieurs critiques, regrettant la chute du roman, ont voulu rendre les feuilletonistes largement responsables des crimes et de la dégradation sociale de 1840-55. Il y a sans aucun doute une part de vérité dans leurs accusations. Mais, pour faire justice à Soulié et à ses rivaux, il faut du moins présenter l'autre argument, qu'ils ont seulement reproduit dans leurs romans ce qu'ils ont trouvé dans les mœurs. Ne nous engageons pas dans ce cercle vicieux. Je présenterai des faits ; le lecteur fera sa décision.

On sait que les procès criminels deviennent facilement des causes célèbres. C'est pourquoi le souvenir de Desrues, exécuté en 1777, fait écrire un drame de ce nom, qui, joué en 1828, attira la foule.

Longtemps avant la création du roman-feuilleton, deux causes célèbres intéressèrent vivement la France entière. La plus fameuse de toutes est probablement l'affaire Fualdès. Le Grand Dictionnaire Universel de Pierre Larousse (tome 8, Paris 1872) n'a pas moins de six colonnes sur Fualdès. On y apprend que l'affaire eut « dans toute l'Europe le retentissement le plus émouvant. » On a publié beaucoup de livres sur ce procès. Je vais indiquer les faits principaux en me servant de l'*Histoire complète de l'Assassinat du Mr Fualdès, Paris* 1817 et du Dictionnaire Larousse.

M. Fualdès, avocat, après avoir occupé honorablement des

fonctions dans la magistrature pendant trente ans, obtint en 1816 une pension de retraite.

Il fut assassiné le 19 mars 1817. Le crime fut des plus monstrueux. Les assassins « monstres à face humaine ont poussé l'atrocité jusqu'à l'égorger à diverses reprises, avec un couteau, à recueillir son sang dans un baquet pour en faire ensuite l'aliment d'un cochon, et à se repaître du barbare plaisir de l'agonie la plus horrible et du désespoir le plus déchirant.... Ils ont porté son cadavre dans la rivière de l'Aveyron. » Ils voulurent saisir toute sa fortune, dévalisèrent son bureau, emportant d'importants documents. Il fallut vingt-cinq séances consécutives pour juger l'affaire (18 août-13 septembre). La salle était bondée et les avenues pleines de personnes qui voulaient assister aux débats. Toute l'Europe suivait les débats avec ardeur.

Par suite d'une erreur faite par les greffiers dans la rédaction du procès-verbal tout fut à recommencer. Les nouveaux débats commencèrent le 25 mars 1818. Il y eut du nouveau, car Mme Manson se décida à raconter les événements du 19 mars 1817. Le 3 juin 1818, Bastide, Jausion et Colard furent exécutés ; Bax et la Bancal furent condamnés à la prison perpétuelle.

On parla longtemps de l'affaire. On en fit des complaintes, et pour satisfaire la curiosité publique « les portraits en cire des coupables furent moulés, montés sur des mannequins, et on vit longtemps, dans la cour des Fontaines, à Paris, un endroit disposé comme le bouge de la femme Bancal et dans lequel la scène de l'assassinat était représentée au naturel. On y assistait pour la bagatelle de deux sous » (Larousse).

Moins de deux années après l'exécution de ces assassins, l'affaire Castaing émut le public.

Edme-Samuel Castaing, reçu docteur en médecine en 1821, fit des recherches sur les différentes espèces de poison. Il se lia étroitement avec Hippolyte Ballet et le soigna dans sa dernière et courte maladie. Il éloigna les parents d'Hippolyte qui le soupçonnèrent d'avoir empoisonné le jeune homme. Hippolyte laissa tous ses biens à sa sœur. Castaing, de complicité avec le frère Auguste, détruisit le testament d'Hippolyte. Le 30 mai, il empoisonna aussi Auguste. « L'instruction dura cinq mois. On entendit plus de cent témoins ». D'imprudentes révélations faites à un compagnon de captivité le perdirent. Il fut condamné à mort et monta sur l'échafaud le 6 décembre 1823.

Mentionnons aussi l'odieux Lacenaire, exécuté à Paris le 19 janvier 1836, auteur de plusieurs assassinats. Après sa mort parurent deux volumes (1836) de ses mémoires, révélations et poésies.

Ensuite vint l'affaire Lafarge. Mme Lafarge empoisonna son mari en 1840. Elle écrivit en prison ses Mémoires (pub. 1841). Elle ne mourut qu'en 1851.

Praslin, duc de Choiseul, assassina sa femme et s'empoisonna en 1847. Bocarmé se rendit également fameux et subit en 1851 la peine capitale.

Voilà les causes les plus célèbres de l'époque. D'après les dates on peut juger que le roman-feuilleton ne mérite pas toutes les critiques sévères, toutefois, on peut alléguer avec raison quelque responsabilité morale des grands « séducteurs » que furent les feuilletonistes. Les ennemis du feuilleton n'ont pas manqué d'accuser Soulié de corrompre les mœurs. Ils proclament à haute voix qu'on trouva *Les Mémoires du Diable* ouverts sur le guéridon de Mme Lafarge quand on vint l'arrêter. Le gros public se passionne pour le roman-feuileton, avec ses crimes et ses émotions, tout comme il assiste avec frénésie aux séances criminelles. Les âmes sensibles qui font arriver au cachot de Lacenaire, assassin brutal sans remords, des paniers de vin de Champagne, admirent également les violences du roman-feuilleton. Cause célèbre et roman-feuilleton ne se distinguent guère plus. C'est ainsi qu'Alfred Nettement peut dire de Mme Lafarge : « Son procès est un événement, c'est le roman en vogue de la saison ; cela est si vrai, que les journaux les plus entichés de romantisme le font venir par estafettes. » Or, à vrai dire, c'est presque tout le monde qui lit ces romans. Au dire de Pontmartin, les hommes du passé, les nobles, les Royalistes, s'abonnaient au journal de leur opinion politique ; ensuite, *pour le plaisir*, ils s'abonnaient « à une feuille dont ils détestaient tout haut les principes, mais où ce diable d'Eugène Sue et ce diable d'Alexandre Dumas publiaient des romans bien amusants ! » Et les nobles, les Royalistes, se seraient récriés bien fort si une seule page de ces auteurs était parue dans leur journal politique. F. Soulié, que Pontmartin appelle « le plus énergique, le plus consciencieux peut-être de ces grands inventeurs », Soulié, dis-je, agacé par les critiques, répliqua un jour avec aigreur :

« Ah ! vous nous reprochez nos conceptions violentes, nos

figures poussées au noir, nos entassements de crimes et de vices, ces flagellations ignominieuses et sanglantes que nos romans font subir au monde des riches et des heureux : eh bien ! il vous permet, il vous charge de nous attaquer et de nous maudire, ce monde qui vous a choisis pour ses organes officiels, pour les arbitres attitrés de ses opinions, mais, en même temps, il nous lit, il nous applaudit, il nous paie, il nous fait riches et célèbres, et, si nous ne racontions que d'honnêtes et morales histoires, il nous laisserait obscurs et pauvres ; la flétrissure d'apparat, c'est vous qui nous l'infligez par son ordre ; la prime d'encouragement, c'est lui qui nous la décerne, à votre insu et malgré vous.... »

(Cet extrait est une partie de la citation faite par Pontmartin dans son article sur Ch. de Bernard).

Toute étude de Frédéric Soulié, feuilletoniste autant que dramaturge et auteur de romans historiques et de romans noirs, serait incomplète sans une mention rapide de quelques-uns de ses rivaux dans le genre feuilleton. Or, faute d'espace, bornons-nous à rappeler que Dumas, Balzac et Sue ont remporté d'éclatants succès dans le genre feuilleton, dans ce qu'on appelle avec raison « la littérature industrielle. » Dumas et Soulié ont plusieurs traits communs. Ils se sont rencontrés très souvent sur le chemin de la gloire. Dans *Mes Mémoires*, t. 8 (édition Cadot, Paris 1852) Dumas écrit ses souvenirs de son grand rival et en fait la critique. « ... en effet, dit-il, je fus l'homme qui le gênai le plus dans sa carrière ; au théâtre, au journal, en librairie, il me trouva partout sur son chemin, lui faisant un tort involontaire, mais réel, et malgré cela j'étais si sûr de Soulié, si sûr de son cœur, de sa suprême probité, que si j'eusse eu un service à demander, c'est à Soulié que j'eusse demandé ce service, à lui plutôt qu'à tout autre, et lui, plutôt que tout autre, me l'eût rendu. » Et Dumas, ne se montre-t-il pas trop généreux à l'égard de Soulié ? Car, à son avis, dans la lutte continuelle du bon et du mauvais principe chez Soulié, « pas une seule fois peut-être le mauvais principe ne l'emporta ». A son avis aussi, Soulié aurait pu écrire un chef-d'œuvre. « Il est mort jeune, dit-il, avant d'avoir produit l'œuvre irréprochable et complète qu'il devait produire, et qu'il eût un jour ou l'autre produite, si la mort ne s'était pas tant hâtée ». Et, d'après lui, Soulié sentait ce qu'il renfermait en lui : c'est ce que j'ai déjà eu l'occasion d'indiquer en montrant Soulié critique de ses propres romans. Le sentiment de son pouvoir « le rendait fort méprisant

pour la littérature secondaire » et c'est ainsi que « tout en essayant de braconner sur leurs terres, en attendant qu'il fît mieux, il traitait du haut de sa grandeur certaines réputations contemporaines, dont, je le sais, moi, j'enviais la position » (Dumas, *op. cit.*).

Les nombreux romans historiques de Dumas sont meilleurs que les romans historiques de Soulié. Ce dernier ne savait pas commencer un roman et la lecture des premiers chapitres (parfois même du premier volume) est souvent pénible. Dumas nous entraîne toujours. Mais tout comme Soulié, il emploie les descriptions et les terreurs du roman frénétique et du mélodrame dans ses romans et dans ses drames. Toutefois, il a su faire un emploi plus sage des horreurs. Par conséquent on le connaît aujourd'hui surtout pour ses romans aventureux et pittoresques qui sont en apparence historiques.

Balzac aussi a fait ses romans noirs avec quelque prétention historique avant de rivaliser avec Soulié dans la presse périodique et quotidienne. (Pour les détails, voir A. Killen : *Le Roman Terrifiant*, pp. 178-181).

Enfin Eugène Sue (1804-1875) a eu une carrière semblable. Il écrit en 1821 *Jean Bart* et *Louis XIV ;* en 1831, *Atar Gull*, *Plik et Plok*, et *Kernok le Pirate ;* ensuite des romans qui dérivent en partie de Scott, de F. Cooper et de l'école frénétique, jusqu'à ce qu'il tombe comme Soulié, mais après lui, dans la littérature facile et industrielle avec *Les Mystères de Paris*, 1842-43, *Le Juif Errant*, 1844-45 et *Les Sept Péchés Capitaux*, 1847-49, etc..

Il est juste de faire observer ici que Lélia, Jacques, Léone Léoni et Mauprat de G. Sand, par la peinture de la nature physique et par les invectives contre les lois sociales, se lient aux romans de Soulié et de ses rivaux.

Le public ne se rappelle plus Dumas et Balzac comme auteurs d'histoires remplies surtout des bassesses et des crimes du genre humain. Il n'en est pas ainsi de Sue et de Soulié. Leur succès remarquable dans le genre a duré trop longtemps pour que la postérité se souvienne de leurs ouvrages plus méritoires.

Les Mémoires du Diable (1837-38), œuvre originale, est bien faite pour figurer dans les feuilletons. Le roman se découpe facilement de façon à passionner le lecteur et à lui faire attendre impatiemment l'épisode suivant. L'adaptation pour les journaux du roman noir et du roman historique à détails pittoresques est la grande trouvaille de F. Soulié. Citons le témoignage de Charles

Monselet (*Les Ressuscités*, Paris, 1876) : « Il entra en maître dans le roman-feuilleton.... Pendant plus de dix ans il s'est attaché à peindre la société sous les couleurs les plus sombres.... il a disputé pied à pied le premier rang où il s'est placé du second coup.... il a tenu en échec les succès d'Eugène Sue ; il a balancé la fécondité de l'auteur des *Mousquetaires*.... Rien n'a réussi à l'abattre, nul ne l'a fait pâlir. »

P. Limayrac dit en 1845 (dans la *Revue des Deux Mondes*) que « c'est M. Soulié qui a inventé les longs romans où d'autres ont fait fortune, où lui-même réussit d'abord, et dans lesquels il s'égare aujourd'hui comme dans les catacombes dont on ne sait plus retrouver la porte. »

Le plus grand des romans-feuilletons de Soulié s'appelle *Les Mémoires du Diable*. L'idée en est simple. Le baron de Luizzi, suivant l'exemple de ses ancêtres, fait un pacte avec le diable. Celui-ci viendra, après dix ans révolus, réclamer l'âme de Luizzi. Cependant le diable est au service du baron et vient toutes les fois qu'il entend sonner une sonnette magique. Le diable révèle au baron tout ce qu'il veut savoir. Luizzi apprend ainsi l'histoire intime de toutes sortes de personnes. Ces histoires forment les épisodes des *Mémoires du Diable*.

Nous avons vu que les extravagances et les improbabilités abondent dans les œuvres de Soulié de 1828 à 1835. On croit bien donc qu'il y en a dans les *Mémoires du Diable*.

Le premier épisode du roman s'intitule « l'Amour vierge » et se compose d'un viol, d'un assassinat, d'un vol et de plaisanteries où il entre des obscénités. Dans le deuxième épisode, Soulié présente un prêtre très vieux qui devient débauché et l'honnête marquise du Val qui est violée après avoir avalé quelque boisson soporifique. Trop souvent dans ces histoires enchevêtrées la vertu fait le malheur d'une femme. Mme Farkley en est un autre exemple. Elle ne veut pas accorder à Luizzi ce qu'il lui demande et il se venge par dire des infamies de l'honnête dame. Il en résulte la mort de trois hommes et enfin le suicide de la pauvre femme persécutée.

Une autre femme, au contraire, malgré ses crimes et l'assassinat de ses deux filles, se voit respectée de tout le monde : c'est le parangon des femmes vertueuses.

Une autre femme respectée, la Béru, n'est qu'une fille perdue qui est devenue riche en prodiguant ses caresses. Son mari, vicieux

comme elle, jouit des dons de la fortune et du respect de tout le monde.

Nathalie Firion épouse un baron parce qu'elle croit qu'il est sur le point de mourir. Désillusionnée, elle l'empoisonne. Son crime ne l'empêche pas d'être un modèle de vertu aux yeux du monde. Elle a l'habileté et le sang-froid d'une femme intelligente et depuis longtemps criminelle.

Il y a décidément trop de crimes, trop de bassesses, trop d'ordures dans les nombreux épisodes de ce roman. Les horreurs et les crimes étaient déjà trop nombreux dans les *Deux Cadavres* (1832). En 1837, Soulié semble en faire l'étoffe même des intrigues. On admet donc que l'attaque d'Alfred Nettement était bien méritée (*Etudes Critiques sur le feuilleton-roman.* Paris, 1845). Tout homme de lettres et tout honnête homme avait de quoi s'indigner. « Sur tous les degrés de l'échelle sociale, le vice et l'infamie.... Vol, faux, trahisons, rapt, adultère, guet-apens, viol, assassinat, bigamie, débauche, inceste, fratricide, parricide, est-ce l'écrou des galères que le rédacteur des *Débats* nous fait lire ? Non, non, c'est, à l'entendre, l'histoire de la société. » (*op. cit.*, p. 404). Ch. Menche de Loisne reconnaît « un immense talent et une habileté dramatique prodigieuse » dans les *Mémoires du Diable* et trouve que l'intérêt ne languit jamais. Mais au fond il porte les mêmes coups à Soulié. « Les paradoxes, dit-il, et les attaques contre la société ne s'y montrent ni hardis ni provoquants ; ils impressionnent sans blesser, et leur influence est d'autant plus grande que, ne revêtant pas ces formes dramatiques et ce cachet d'animosité que nous avons signalés dans d'autres écrits, on se tient moins en garde contre eux. »

Les auteurs qui ne savent garder la mesure et qui étalent les horreurs et les vices dans les colonnes d'un journal tombent naturellement dans l'improvisation.

Le jugement de Pontmartin à cet égard est intéressant : « .... presque toujours.... les excès de l'improvisation s'expliquaient par une question d'argent.... Cette production incessante, hâtive, haletante, était destinée à subvenir à des embarras pécuniaires sans cesse renouvelés et aggravés par le désordre et le décousu de ces existences anormales. » *Nouveaux Samedis*, 12e série, 1875 VIII). Les excès de l'improvisation sont bien visibles chez F. Soulié dans sa littérature « à coups de pistolet » qui est une « perpétuelle cause célèbre » (Mon-

selet). N'est-il pas triste de contempler le travailleur infatigable qui se creuse la cervelle pour renouveler l'émotion journalière du gros public et qui n'a jamais le temps de se corriger, de se former un style ? Quelle tragédie que ce talent usé à fabriquer une littérature plus malsaine qu'amusante ! « Si robuste que fût son organisation, elle a succombé aux fatigues de la presse quotidienne », dit G. de Molènes.

C'est une littérature violente que celle de Soulié, où les haines vigoureuses occupent trop souvent le devant de la scène, mais d'où le charme et la grâce des caractères et de la langue sont absents presque toujours à partir des *Mémoires du Diable*.

Il n'y a rien de nouveau dans ses autres romans-feuilletons. G. de Molènes a remarqué dans les *Quatre Sœurs* (1841) les caractéristiques que nous avons trouvées dans les *Mémoires du Diable*. (Voir *La Rev. des D. M.*, 1841, t. 28, pp. 1002-1022). De ces quatre femmes, l'une, dit-il, s'attache à un séducteur vulgaire et les trois autres épousent des escrocs. Soulié en fait un roman de quatre volumes, ou plutôt de trente à quarante feuilletons. « Le sang, ajoute-t-il, vaut mieux que la fange ». G. de Molènes admire la prodigieuse imagination de Soulié qui sait nouer et dénouer les fils de mille intrigues. Les complications, dit-il, exigent une attention fatigante mais « finissent quelquefois par produire sur les esprits une vive impression ».

Le même critique a fait une intéressante étude du *Château des Pyrénées* (1843) dans son article sur « Les derniers romans de MM. F. Soulié et de Balzac » (*Rev. des D. M.*, 13e année, t. 2, pp. 982-1001). Je citerai quelques paragraphes de son étude pour montrer la justesse d'une critique contemporaine. G. de Molènes fait observer que le roman est fort long — il se compose de cinq volumes — et semble être écrit pour le public des théâtres du boulevard. « Ce château.... est tout rempli de terreur et de mystère. Il a des cachots où jamais autre lumière que celle des torches et des lanternes sourdes n'a fait glisser de rayon ; il a des tourelles qui frappent au loin l'esprit du voyageur d'une impression plus funèbre que les longs bras du gibet, et enfin il renferme sous le pavé humide de ses cours des souterrains regorgeant de pierreries et d'or... Dès le premier volume, les prisonniers, les juges et les assassins entrent en scène et se gourmandent dans des dialogues mêlés de bruits de chaînes et interrompus par des coups de poignard.... apparaissent çà et là quelques blanches héroïnes

cherchant contre des violences de toute nature un refuge au pied des crucifix. Puis on voit des enfants abandonnés, des bergers qui ne se doutent pas qu'ils sont fils de princes, des princes cachés sous des habits de bergers. Quatre volumes tout entiers contiennent les efforts désespérés que font ces mystérieux personnages pour débrouiller les inextricables énigmes de leurs destinées ; enfin, au dernier chapitre du tome cinquième, la mort fait avec sa faux ce qu'Alexandre fit avec son épée ; elle dénoue en les coupant tous les nœuds qui unissent ces êtres divers les uns aux autres.... La toile baisse.... sur un nombre prodigieux de cadavres dont chacun porte les marques d'un genre différent de trépas. »

G. de Molènes ne trouve pas d'explications pour les haines implacables et pour les morts violentes du dénouement. C'est précisément la critique qu'on peut faire de ses premiers romans, *Les Deux Cadavres* et *Le Vicomte de Béziers*. A travers le roman de 1843 on voit très nettement l'auteur de mélodrames et l'auteur de romans terrifiants, c'est-à-dire le Soulié des années 1828 à 1832. On le voit très bien aussi dans *La Closerie des Genêts*, drame qui remporta des succès éclatants en 1846. Les mystères du drame ne se dévoilent qu'à la fin de la pièce. Une fatalité résulte des mystères et donne à Georges le caractère désespéré et passionné des héros de Byron et du roman frénétique. On reconnaît les vieux tours terrifiants dans l'acte du marquis de Montéclain qui montre à Léona de Beauval les souterrains de son château et essaie de l'effrayer par des menaces. Les caractéristiques de ses premières années littéraires persistent jusque dans ses derniers ouvrages.

Frédéric Soulié. III.

Dans notre discussion de l'élément frénétique des drames et romans de Soulié, et de ses feuilletons, nous avons passé sous silence le courant historique de ses ouvrages.

Jusqu'en 1835 Soulié était surtout énamouré du roman historique. Comme la plupart des romanciers français qui ont cédé à la mode lancée par Scott, Soulié a mêlé à l'histoire (ou à la vraisemblance historique plus ou moins authentique) une forte dose de frénétique.

Déjà en 1829, dans la préface de *Christine à Fontainebleau*, Soulié se montre épris de vérité historique. Dans le drame, l'histoire se réduit à très peu de chose. L'auteur, entraîné par la mode,

parle histoire dans la préface sans pouvoir en introduire d'authentique dans la pièce.

En 1832, il séduit par son titre le lecteur de romans terrifiants. Or, il se flatte surtout de faire des *Deux Cadavres* un roman historique. Il est assez hardi pour choisir son sujet dans l'histoire anglaise — ou devrais-je dire assez narquois ? Ses connaissances historiques ne sont pas bien profondes ; mais il sait qu'il peut facilement jeter de la poudre aux yeux des lecteurs encore plus ignorants que lui s'il choisit un pays étranger pour cadre de son intrigue. S'il n'a pas encore lu Scott, du moins Soulié a appris le métier historique chez Hugo, de Vigny, Mérimée et d'Arlincourt pour ne mentionner que les auteurs les plus célèbres du genre. C'est pourquoi il étale sa documentation, laquelle, du reste, est de son invention. Il répète à plusieurs reprises qu'il ne fait que copier de vieux manuscrits : « Mais ceci, dit-il, (au chap. 8), n'est pas une histoire politique.... ce livre n'est qu'une confidence d'amis, transmise à voix basse, cachée dans des fatras de vieux papiers, et que je copie en nouveau caractère et récite à haute voix. Voilà tout. » Au chapitre 21 : « Après avoir extrait ce que nous venons de raconter des procès-verbaux de la mort et de l'exécution de ces trois régicides, nous ne suivrons pas le greffier du shérif dans le détail affreux du supplice des condamnés.... » Et deux chapitres plus loin il revient à sa prétention : « Il raconte simplement ce qui se passa, comme il pourrait le prouver en jetant au bas de chaque page un appel à quelque vieille chronique ou à quelque pièce judiciaire de l'époque ». Mais il s'excuse de le faire sous prétexte que cette manière convient mal à un roman et aussi qu'on ne regarde pas souvent les notes et ne les vérifie jamais.

Soulié nous donne tout au plus quelques noms anglais avec ou sans traduction. Il a probablement trouvé quelques noms de personnages — Downing, Love, Barkstead, Slingsby — dans *Pepys' Diary*, publié pour la première fois en 1825. Il aurait pu également y puiser quelques idées et quelques faits d'histoire. Ses descriptions du supplice révoltant de Barkstead se trouvent en germe dans quelques passages sur ce même sujet chez Pepys. Mais Soulié qui n'est pas antiquaire n'a pas la connaissance intime de l'époque qu'il a choisie. Il ne saisit donc pas les occasions de nous faire les portraits déjà mis à la mode par Hugo et d'autres romanciers et dramaturges épris du pittoresque de Scott. Une

fois il nous dépeint un peu longuement *L'Usurpateur* (Cromwell) au chapitre 8, mais c'est l'homme politique, le général diplomate qu'il a étudié dans quelque livre d'histoire de la vieille école : il écrit cinq pages sans même parler de costume. Pourtant il aime bien les descriptions et il ne les ménage pas quand il n'y a pas risque de trahir son ignorance de l'histoire. Il décrit avec plaisir le bourreau et son métier, mis à la mode d'abord par Scott et puis par tous ses imitateurs français de 1821 à 1829 ou 1831.

Les descriptions de paysage à la Scott manquent, sans doute parce qu'il ne connaît pas assez bien le pays où il a placé son intrigue.

Parmi les romanciers français qu'il a étudiés, il me semble que Hugo lui a été le plus utile. Ne voit-on pas le style de Hugo dans les méditations philosophiques et psychologiques de Soulié et aussi dans ses antithèses ? Choisissons un exemple dans le chapitre 14 :.

« C'est affreux ! dit l'enfant. — Triste, dit le colonel. — Curieux, dit le médecin. — Un fantôme lui a parlé, reprit Richard. — La voix de Dieu, reprit Barkstead. — Lui-même, reprit Andlay. — C'est son ange, ajouta le jeune homme. — C'est sa conscience, continua son père. — C'est un transport au cerveau, répliqua le docteur. »

Quelques personnages du roman ressemblent aux caractères de force surhumaine que nous rencontrons surtout chez Hugo, mais aussi chez les divers auteurs de romans historiques. Tom Love, par exemple, est doué de forces physiques merveilleuses. « Love, le plus hardi garçon boucher de Londres ; Love, qui frappait un bœuf du poing quand sa masse de fer n'était pas près de lui ; Love, qui cédait un mille sur deux à la course et arrivait le premier.... » (chap. 3).

Et au chapitre 6, Soulié, voulant montrer Love trop grand, ne le rend que ridicule.

Au chapitre 9, nous voyons Richard Barkstead qui fait un record de natation, car il reste deux heures dans la mer orageuse. Il se risque ainsi pour sauver un chien qu'il veut donner à Charlotte.

Par leur grandeur d'âme aussi les personnages de Soulié ressemblent à ceux de Hugo.

Dans la collection de nouvelles qu'est *Le Port de Créteil* (1833), Soulié revient au genre historique. Alors il ne se modèle

plus sur V. Hugo. Quelques romans du vicomte d'Arlincourt lui ont probablement suggéré l'idée de mettre en romans l'histoire de sa propre province. Dans *Un Montmorency*, histoire de 1632, dans *Aimery Bérenger*, histoire de 1031 et dans *Le Sire de Terrides*, histoire de 1443, il s'entraîne pour écrire des histoires de longue haleine.

Dans *Un Montmorency* on devine une connaissance un peu plus profonde de l'histoire. Soulié n'est pas encore bien instruit, mais il a feuilleté les auteurs de mémoires et les poètes du siècle de son choix. Au commencement de son conte il fait chanter une chanson de Bertaud. Ses dialogues et ses conversations sont pittoresques et il sait admirablement nouer le drame. Le mouvement et les situations dramatiques sont les traits distinctifs du conte. Nous y voyons des hommes passionnés qui font des complots, qui sont surtout actifs et vigoureux. Les actions sont souvent brutales et les ruses diaboliques. Mais le tableau de l'époque que nous donne Soulié est assez fidèle, tableau qui a bien pu servir de modèle plus tard à son ami Alexandre Dumas. Ce dernier s'en est bien probablement souvenu quand il s'est mis à écrire les *Trois Mousquetaires* et d'autres romans mouvementés. Le Richelieu, par exemple, d'*Un Montmorency* ressemble bien au Richelieu de l'œuvre de Dumas.

Dans *Aimery Bérenger* Soulié veut se faire le Scott français. Dès la première page il veut nous prouver, et déjà trop minutieusement, qu'il connaît à fond l'histoire de l'époque et surtout qu'il sait habiller les personnes du XI^e^ siècle de toutes pièces soigneusement étiquetées. Voici son portrait du héros Aimery Bérenger, nouvellement licencié de l'Université de Toulouse en 1031 :

« Son allure déterminée et sa bonne mine relevaient la simplicité de son costume, car d'après les derniers statuts du pape Jean XXII, publiés en 1329 par une bulle de Guillaume de Laudun, archevêque de Toulouse, il portait une chape à manches qui recouvraient tout le bras, au lieu d'être fendues à la saignée, de pendre par derrière et de laisser voir les manches étroites et bordées du corset. Il avait, selon le règlement, une sobre veste fermée, des brodequins au lieu de souliers à la poulaine, des mitaines en place de gants, et la barrette qui lui servait de coiffure était de ratine noire comme son capuchon. » Voilà seulement la moitié de la description d'Aimery. Alors s'ensuit une longue description de ses visites chez les docteurs, professeurs et maîtres

de l'Université de Toulouse. (Rappelons ici au lecteur qu'il n'y avait pas d'université à Toulouse en 1031. Cette université ne fut fondée qu'en 1223 par le pape Grégoire IX. Celle de Bologne, la première en date, reçut sa charte en 1158).

Les descriptions sont beaucoup trop nombreuses dans cette nouvelle de 22 pages. Soulié est bien documenté, ce qui ne l'empêche pas de faire des bévues. Malheureusement il prend ici sa revanche de n'avoir pu décrire les costumes et coutumes historiques dans les *Deux Cadavres*.

Les descriptions de torture et d'exécution, la passion extraordinaire de haine et d'amour, trahissent en même temps l'auteur des *Deux Cadavres*. L'abus de la documentation historique est ce qu'il y a de nouveau.

Le Magnétiseur est un roman d'histoire si récente que Soulié y est conduit à son insu vers le roman d'observation avec des détails pittoresques du milieu contemporain. Malheureusement c'est un roman très frénétique et trop mélodramatique pour que Soulié y fasse beaucoup de chemin dans le nouveau genre. La même année il revient à la tradition historique dans *Le Vicomte de Béziers*. Ce qui est curieux, c'est qu'il se met sérieusement à apprendre son métier dans les *Waverley Novels*, alors que ses contemporains commencent à délaisser Scott pour trouver leur inspiration et leurs modèles dans les romans historiques français depuis longtemps très nombreux. A partir du *Vicomte de Béziers* Soulié mentionne Scott. Dans ses caractères et dans ses incidents il semble imiter Scott. Je ne parle pas des autres tours qu'il emploie parce qu'ils ne témoignent peut-être que son engouement pour le genre et sa familiarité avec des auteurs quelconques du roman à la Scott.

Soulié adresse le livre à ses compatriotes : « J'ai tâché, dit-il, de le rendre intéressant ; je puis dire qu'il est consciencieux. Après la publication de *Deux Cadavres*, encouragé par quelques amis à essayer une peinture des mœurs de la France, j'y ai mis tout ce que je pouvais de soin et d'étude. Un désir bien facile à comprendre m'a fait choisir parmi toutes les histoires de nos provinces, celle de la province où je suis né..... J'ai lu avec passion cette histoire féconde en grands événements et en hommes remarquables ; et je me suis décidé à peindre une époque plus connue par son nom que par ses circonstances ».

« Puis, s'il faut tout dire cette histoire est celle du pays de

l'auteur, et il se garderait bien d'en effacer ou d'en changer un trait, comme il se croirait sacrilège de toucher à un portrait de famille ; car c'est un si doux plaisir de raconter en prononçant des mots d'enfance, d'écrire Toulouse, Montpellier, Foix, Carcassonne, où on a vécu. C'est à faire croire que Walter Scott a été plus heureux d'écrire des romans que le monde de les lire ; ce qui serait *prodigious* à penser. » (*Prodigious* est le mot usuel de Dominie Sampson du roman Guy Mannering).

Quant Soulié écrit en historien il ne nous intéresse pas longtemps. Dès le premier chapitre on a occasion de s'inquiéter. Le premier chapitre aussi du troisième livre est une longue suite de descriptions et de résumés de documents qui finit par nous fatiguer. Soulié écrit une page entière pour décrire une plaque de plomb qui servait de permission de vendre pendant la foire de Montpellier (livre 3 chap. 1). Et l'auteur rivalise avec Scott dans sa longue description de la lice, des chevaliers et des jongleurs (ibid). Son admiration de Scott éclate au troisième chapitre du quatrième livre où il écrit : « Nin-Benjamin entra. C'était un marchand juif ; voilà son portrait. Je pense que nos lecteurs en ont lu quelques-uns dans leur vie, ne fut-ce que celui du beau poème de Scott, celui d'Ivanhoë. » Et là-dessus il fait un dialogue entre Roger et le Juif tout à fait à la Scott.

Les moines ascétiques, les ecclésiastiques, l'esclave noir, et les routiers semblent indiquer l'influence sur Soulié de ce même « beau poème de Scott, celui d'Ivanhoë. »

Je pourrais indiquer plusieurs incidents qui semblent être pris dans le Talisman, Ivanhoë et Quentin Durward (Comparez le chapitre 33 de ce dernier roman avec le quatrième chapitre du livre I du Vicomte de Béziers, *L'Homme déguisé en loup chassé par les chiens*). L'admiration que Soulié éprouve en 1834 pour Scott nous empêche de croire que ces ressemblances soient fortuites.

En 1835 aussi il imite de près le maître anglais. Il fait une très longue description de la cour plénière avec lices et carrousel et cependant il dit qu'il n'ose pas imiter la description des jeux du château de Kenilworth et qu'après *le poème d'Ivanhoë* il a peur de représenter le carrousel et la passe d'armes. Malgré ses craintes il écrit vingt pages à propos du concours de jongleurs et trouvères pour rivaliser avec le maître.

L'année prochaine dans les *Quatre Epoques* il fait un excel-

lent roman historique où l'imitation directe de Scott n'est plus visible et où il évite généralement les longueurs de ses romans antérieurs. Il y fait aussi de bonnes études psychologiques. Ses personnages ne sont plus des mannequins à étiquette historique. Sidonie, Valérie, Elomare et Silia sont probablement les meilleurs caractères féminins de tout le bagage littéraire de Soulié.

Dans les *Deux Séjours* (1836) nous apprenons qu'il révère encore Scott car « Nos provinces, dit-il à la page douze, sont pleines d'habitudes, de préjugés, de caractères qui habilement mis en œuvre donneraient matière à des ouvrages aussi curieux que ceux de Walter Scott : personne ne peut dire aussi beaux ».

En 1840 même il subit le charme de Scott. Voyez, par exemple, les pages 24-25 de *Diane et Louise* où il compare Léonard Ashton à « Un Mac Yvor, un Claverhouse, un des beaux personnages de Scott, qui font un si bon effet dans les rêves des femmes ».

Les rêves des femmes, ces mots me rappellent un livre que j'ai vu au Musée Britannique. C'est le livre des *Beautés de Walter Scott*. Magnifiques portraits des héroïnes de Walter Scott accompagnés chacun d'un portrait littéraire par MM. Alexandre Dumas (etc., etc.) Paris Garnier frères (sans date). Soulié a contribué les portraits littéraires de Rebecca (pp. 21-24) et de Miss Wardour (pp. 53-56). Les pages sur Rebecca sont surtout bien écrites.

Soulié ne quitte le roman historique qu'en 1837, date à laquelle il commence les romans à peu près interminables des feuilletons.

Il a fait ses premiers romans historiques parce qu'il a voulu rivaliser avec les grands auteurs français du genre. Ensuite il en a écrit parce qu'il avait le désir de faire pour le sud de la France ce que Scott avait fait pour d'autres pays. Ce désir a coïncidé avec sa connaissance plus intime des Waverley Novels et avec l'admiration extraordinaire qu'ils ont excitée chez lui.

Nous avons déjà vu que l'histoire dans les premiers romans de F. Soulié n'est pas de bon aloi. Il y a peu de romanciers qui aient des connaissances historiques assez solides pour écrire des récits aussi véridiques que ceux de Scott. N'est-ce pas pour cette raison qu'ils abusent de la forme dramatique imaginée par Scott, laquelle est en partie responsable de son succès en France ? De dramatique le roman historique devient mélodramatique et enchevêtré à l'extrême, violent aussi, macabre et parfois scabreux.

Le culte byronien ne fait rien pour empêcher cette évolution malheureuse ; voire il l'accentue.

De Beauvoir, par exemple, ne nous cache pas la pauvreté de son érudition historique malgré les nombreuses extravagances de ses romans, malgré le gothique, les procédés mélodramatiques et force détails pittoresques.

Après son premier roman *Les Deux Cadavres*, F. Soulié fait effort pour s'informer suffisamment. Mais il ignore que l'histoire ne s'apprend pas sans de longues et sérieuses études ; et souvent il est si épris de détails pittoresques qu'il ne se soucie pas beaucoup des vérités plus importantes de l'histoire. Or, le manque involontaire de compréhension n'est pas le tort le plus sérieux de ses romans. Lui — comme tant d'autres romanciers du genre historique — met dans le roman des personnages, des institutions, des mouvements si peu conformes à l'histoire qu'on peut qualifier ses ouvrages de romans à thèse.

D'abord dans les *Deux Cadavres* il avilit la royauté. Non seulement Charles II est débauché, frivole et insoucieux de l'honneur de son père, mais dans les rares pages où nous entrevoyons Charles Ier il n'est qu'un voluptueux égoïste malgré qu'il soit charmant et qu'il goûte les beautés de Shakespeare. Cromwell aussi est calomnié. D'après Soulié, Cromwell n'est qu'un ambitieux peu scrupuleux qui trempe même dans les crimes.

N'est-ce pas le républicain qui fait le portrait, républicain qui en veut à tous ceux qui parviennent au pouvoir suprême par droit héréditaire ou par la force de leur génie ?

Le prêtre catholique se montre partout dans le roman perfide, peu scrupuleux, puissant et sans pitié. Or, nous savons que l'évêque Juxon ne mérite pas ce portrait diffamant. Soulié a dû savoir qu'il a faussé l'histoire car Juxon était tout le contraire de son portrait.

L'année suivante Soulié est revenu à la charge. Le jésuite Arnoux (voir *Le Port de Créteil*, *Un Montmorency*), d'après lui, est des plus astucieux. C'est aussi un traître des plus noirs. Il rivalise de perfidie et de ruse avec Richelieu.

Assez de prêtres, d'abbés, de légats, d'évêques traversent la scène des romans historiques du Languedoc. Tous, d'après Soulié, sont ambitieux, astucieux, hypocrites et cruels. Il les rend puissants pour mieux attaquer l'église — institution politique qui

aurait toujours exercé un pouvoir sinistre ; institution qu'il faudrait à tout prix déraciner dans la France du XIX[e] siècle.

Regardez le saint Dominique du *Vicomte de Béziers* (1834) — esprit aussi fatal que Roger lui-même et qui dirige toute l'opposition politique et religieuse contre Roger. On peut craindre son pouvoir mais personne au monde ne peut l'aimer. Or, ce n'est nullement le saint Dominique tel que la vraie histoire nous le montre. Cest donc avec raison que Ch. Menche de Loisne tonne contre l'odieuse propagande de Soulié. Il craint que Soulié n'ébranle la foi religieuse de ses lecteurs par ses travesties des prêtres et de l'église. Ecoutez sa protestation :

« Nous sommes convaincus que le roman a fait sur les masses une impression si profonde que, si aujourd'hui on s'avisait de défendre saint Dominique, de lui restituer ce don des larmes et cette charité sublime dont nous venons de voir des preuves irréfutables, on serait sur-le-champ accusé de travestir odieusement l'histoire, et personne ne voudrait même vous lire. »

L'aristocratie et la noblesse n'échappent pas aux attaques insidieuses de Soulié. Leurs moindres fautes sont la luxure et l'insouciance ou la cruauté envers le peuple. Voyez, par exemple, la duchesse d'Avarennes et Prémitz (du *Magnétiseur*), le sire du Gaure (d'*Aimery Bérenger*), la vengeance terrible du sire de Terrides (du *Port de Créteil*), Jean de Lille Jourdain (de *la Lampe de Saint-Just*) pour ne citer que ses premiers romans.

En 1840 et dans un roman qui n'est pas « historique » (*Diane et Louise*) il y a un vicomte de Furières qui n'est qu'un libertin sans honneur. Pour lui faire contraste, il y a un généreux jeune bourgeois, Léonard Ashton, qui épouse Diane, victime du vicomte.

Gardons-nous pourtant de formuler de trop belles théories. Soulié ne fait pas toujours œuvre d'apôtre. Assez souvent il rend les bourgeois et les hommes du peuple aussi vilains que les aristocrates. Ch. Menche de Loisne accusa Soulié (en 1852) de n'avoir rien respecté. « Il n'a pas voulu, dit-il, laisser intacte une seule institution religieuse, morale, politique ou sociale. Il a flétri la religion dans ses représentants.... a flétri l'aristocratie en montrant tous ses membres comme âpres au gain, égoïstes, criminels, n'ayant ni vertus, ni nobles passions, ni charité, ni générosité, ni dévouement. Il en a fait des êtres impossibles, se mouvant dans un monde infâme.... a flétri la bourgeoisie en lui prêtant

impitoyablement tous les ridicules et les infamies les plus ignobles. Il l'a atteinte dans tous ses membres.... M. F. Soulié s'en est pris aux institutions. Il a attaqué la justice, il a attaqué le jury, il a attaqué la représentation nationale. Le juge est un misérable coureur de filles, le jury condamne à mort un innocent, le député est un parricide. »

L'explication de cette contradiction de propagande politique est à chercher dans ses goûts et préférences littéraires. D'abord il regrette la disparition de tout ce qu'il y avait autrefois de pittoresque dans la vie et dans les mœurs. A ce propos, notre auteur lui-même a écrit une page bien intéressante dans le *Port de Créteil* (voir les pages 194-195 de l'édition Michel Lévy, 1858). Je lui laisse la parole : « Habits et poésie, mœurs et maisons, constitutions et perruques, tout s'harmonise dans ce monde. Le Code civil a tué les substitutions et les fortunes héréditaires, les fortunes héréditaires sont perdues, les palais sont devenus inutiles ; les palais étant inutiles, l'imagination de l'architecte et les vastes conceptions du peintre se sont rapetissées au plan de nos mesquines demeures ; tout a suivi le mouvement descendant, et nous en sommes venus au plâtre pour les maisons, au portrait pour la peinture, et pour les belles-lettres au vaudeville.

Cependant, que ceci ne soit pas considéré comme une accusation contre notre marche sociale. Si nous sommes arrivés à ce point que les grands monuments du passé s'effacent, sans que rien encore les remplace suffisamment, c'est qu'on nous retient à grand'peine dans un temps de transition où les castes privilégiées ne sont plus rien, sans qu'on permette que le peuple soit quelque chose. Et c'est une triviale vérité de tous les siècles, que rien de grand ne peut être engendré par ce qui est petit ; et c'est une vérité non moins triviale de nos jours, que le petit est le type de notre époque. Pouvoir et liberté, peuple et gouvernement ne sont ni hauts, ni forts aujourd'hui. Mais laissez croître le peuple et grandir la liberté, et sous d'autres formes, sous d'autres aspects, le grand, le beau, le sublime, reprendront leur empire et enfanteront des merveilles. Vienne une puissance, les arts se mettront à son niveau » (*L'Ecrivain Public*).

A cette explication donnée par l'auteur il faut ajouter une autre. Les tours de romans noirs, les scènes de mélodrames, tout ce qu'on peut imaginer d'aventureux, d'inattendu, de compliqué, de violent et de macabre lui ont parfois fait oublier ses préjugés

politiques et républicains. Le feuilleton a naturellement accentué ses fautes. Il lui a fallu trouver toujours des surprises, des émotions, des crimes et nulle classe ne peut donc longtemps échapper à la flétrissure. Le besoin de copie ne respecte même pas les passions, préférences et théories politiques.

Si la santé robuste de Soulié avait pu résister à la suractivité de sa vie, suractivité causée largement par les demandes du feuilleton, aurait-il pu créer ou du moins suivre un genre vraiment admirable ? C'est une question à laquelle on ne répondra jamais avec certitude.

Il y a du moins quelques indices d'un acheminement vers l'étude psychologique, vers la bonne observation de mœurs contemporaines.

C'est une étude sympathique qu'il fait de Diane de Chivri ; sa grand'mère, Mme de Kermic, est également réussie. Léonard Ashton est un type d'autant plus charmant qu'il est rare dans l'œuvre de Soulié. Cest un vrai plaisir de rencontrer chez Soulié le portrait bien fait d'un jeune homme généreux et de vie bien ordonnée.

Les personnages du *Maître d'Ecole* sont représentés au naturel. Le mieux étudié est Brutus, jeune homme qui travaille et se sacrifie pour nourrir une mère folle qui le hait et une sœur ambitieuse et ingrate. Brutus quitte son poste pour celui de secrétaire du comte de Lugano, occupé de la composition de ses mémoires. Hector, fils du comte, s'ennuie au château auprès de sa fiancée Paméla et, pour se désennuyer, il essaie de séduire Rosalie, sœur de Brutus. La maligne entend se faire épouser. Les extravagances ne gâtent pas l'intrigue et la peinture des caractères révèle un rare talent. Le tableau des villageois est saisissant et bien vrai. Ils s'offensent de la conduite de Rosalie, mais leur indignation naît de la jalousie.

La mère de Brutus, la folle, est la marquise de Favières dont le mari fut autrefois dénoncé par le citoyen B. Ce dernier avait promis la vie du marquis à sa femme. Or, la marquise avait dû faire le marché de son honneur. Le citoyen B ne tint pas sa parole. La folle reconnaît dans le comte de Lugano le citoyen B du temps jadis.

L'éveil de l'amour chez Brutus et Paméla est très bien décrit comme l'est également la passion de Hector pour Rosalie.

Le *Lion Amoureux* (1839) qui, par le commencement, menace

d'être une histoire scabreuse, est à vrai dire un charmant petit roman. Le marquis de Sterny épris de Lise Laloine oublie vite ses mauvaises pensées. Il use de toutes les ruses pour se retrouver aussi souvent que possible près de Lise. Elle comprend qu'il se fait ridicule aux yeux des habitués de son monde à lui. Elle le prie donc de s'éloigner d'elle. Alors, pour chasser ou assoupir ses chagrins, il court les filles de l'Opéra. Lise apprenant par hasard son train de vie malhonnête, en meurt de chagrin. Sterny affligé et repentant se retire du monde et quitte la France pour longtemps.

C'est une étude vraiment délicieuse. Outre l'intrigue, il y a des détails intéressants. Soulié fait vivre pour nous le monde des « lions ». D'après lui, le lion s'appelait à d'autres époques raffiné, muguet, incroyable, merveilleux, dandy et fashionable. Sterny lui-même explique le terme *lions :* « Ce sont des jeunes gens du monde qui se croient de l'esprit parce qu'ils se moquent de tout, qui font semblant de mépriser tout ce qui n'est pas de leur coterie et qui n'ont pas d'autre occupation que de ne rien faire. »

A en juger d'après ces quelques ouvrages, on dirait que Soulié était dans la bonne voie. Cependant, entre 1840 et sa mort, il n'a pas produit l'excellente œuvre que nous aurions pu attendre de l'auteur du *Maître d'Ecole*, du *Lion Amoureux* et de *Diane de Chivri*.

CONCLUSION

Le premier chapitre de cette thèse a fait connaître le mouvement commencé par le *Château d'Otrante*. Il a aussi indiqué les contributions au nouveau genre faites par Clara Reeve, Anne Radcliffe, Monk Lewis, Maturin et Mrs. Shelley.

Le deuxième chapitre a démontré comment l'éducation et les goûts de Scott ont rendu possible la création d'un autre genre de roman ; comment ses larges et profondes connaissances de plusieurs littératures l'ont poussé vers cette nouvelle forme littéraire et enfin comment les mêmes connaissances ont constamment enrichi son roman historique. Nous avons essayé de faire ressortir la dette de Scott envers les littératures anglaise et allemande ; au même chapitre, nous avons signalé ce qu'il reste de « gothique » dans les *Waverley Novels*.

Un autre chapitre indique comment les histoires réelles et littéraires de brigands viennent accentuer le goût frénétique des romanciers français. Le théâtre monacal et le mélodrame ont rendu encore plus populaire le roman français qui résulta de la connaissance des romanciers anglais étudiés dans le premier chapitre.

Tous ces éléments sont visibles dans l'œuvre de Charles Nodier. Il commence par un wertherisme trop prononcé et il y revient souvent pendant toute sa carrière littéraire. Souvent aussi, il écrit sous l'influence de ses lectures frénétiques. Or, il y trouve un nouveau filon, le vampirisme, qui est le plus évident dans *Smarra*.

Les rêves de *Smarra* et le beau cadre du langage poétique font voir Nodier qui quitte ses premiers genres pour venir à *Trilby*, l'œuvre qui révèle l'inspiration dominante de Shakespeare. Vingt ans plus tôt il avait subi le charme du Cygne de l'Avon, mais il n'en avait pas alors goûté les délices les plus fins. Perrault et J. Cazotte ont leur part dans la conception et dans le style des contes de Nodier.

Dans ses romans et contes, Nodier imite peu Walter Scott. C'est seulement en 1832 environ qu'il essaie de donner un faux air de roman historique à ses ouvrages. On dirait qu'il n'imite

Scott à cette époque qu'à travers Hugo et Dumas, ou parce qu'il est entraîné par leur succès dans le genre étranger.

Hugo, pourtant, dans sa jeunesse, éprouve le charme du bon Nodier. C'est Nodier, très probablement, qui l'introduit dans le royaume merveilleux de la littérature anglaise. Alors Hugo délaisse ses maîtres Chateaubriand et Bernardin de Saint-Pierre pour se faire disciple de Scott. Il imite celui-ci de parti pris et presque laborieusement dans *Han d'Islande* et le second *Bug-Jargal*. Or, les ancêtres littéraires de ses romans de jeunesse sont nombreux. Les plus importants après Scott, sont Maturin, J. de Maistre, Schiller et le vicomte d'Arlincourt. De plus, le mélodrame et le brigandage ont laissé de vives traces dans les premiers romans de V. Hugo. La prévention politique, voire une œuvre de propagande, se manifeste dans quelques romans de Nodier et Hugo. *Claude Gueux* est l'œuvre d'un écrivain préoccupé de questions socialistes. Hugo fait déjà du roman un instrument politique.

Bientôt il désire revenir au roman socialiste et politique ; il l'achève seulement après que Soulié et Sue ont remporté leurs grands succès. Les feuilletons ont sensiblement modifié la composition des *Misérables*.

L'intrigue des romans de Scott est souvent dramatique ; celle des romans gothiques est mélodramatique. La plupart des romans historiques français sont largement redevables de leur tendance dramatique aux romans anglais.

Le manque de connaissances historiques et la passion pour le roman frénétique expliquent pourquoi le roman historique français choisit si souvent les époques rudes et brutales en même temps que pittoresques des siècles passés. Le roman français qui se dit historique n'est souvent autre qu'un roman noir enjolivé d'une couleur locale facile et lesté de quelques détails historiques choisis dans des mémoires ou bien dans des documents inédits, ou, ce qui est plus probable, inexistants. On comprend encore mieux cette caractéristique du roman historique français quand on parcourt la bibliographie biographico-romancière de Pigoreau (octobre 1821) et ses suppléments.

On note avec intérêt que Pigoreau donne en octobre 1821 un « Catalogue des Romans, Voyages, et autres livres convenables aux Cabinets de Lecture » qui se trouvent dans son magasin au nombre de 1505. Soixante-neuf de ces livres sont des romans

dans le genre de Mme Radcliffe. De ces soixante-neuf, trente sont traduits de l'anglais (du moins ils se donnent pour traductions, ce qui n'est pas toujours incontestable), trois sont traduits de l'allemand et un seul de l'italien. A en juger par les titres, plusieurs autres sont des traductions de romans gothiques d'outre-Manche, quoique le livre n'annonce pas le nom du véritable auteur. La comparaison des nombres — trente traduits de l'anglais et trois de l'allemand — est instructive.

Des quatorze livres nouveaux mentionnés dans le supplément de novembre 1821, deux sont des romans noirs, un est traduit de l'anglais, un autre imité de l'anglais, un traduit du polonais, un de l'allemand et un autre est une imitation burlesque du *Vicomte d'Arlincourt*.

En parcourant les suppléments, nous nous apercevons qu'un grand nombre de romans offrent aux lecteurs l'attrait de brigands, de ruines et de souterrains et que beaucoup d'ouvrages sont traduits de l'anglais et de l'allemand. Jusqu'en 1823, plusieurs romans de Scott et quelques romans d'autrui sont dits « romans historiques ». Le septième supplément (20 juillet 1824) fait voir un engouement pour le roman historique et Pigoreau dit : « Bientôt nous verrons toute l'Histoire en romans.... j'ai sous les yeux un prospectus qui nous annonce la France romantique, c'est-à-dire une collection de romans historiques. »

Son dernier supplément (10 décembre 1829) laisse voir qu'on demande toujours les romans de Scott mais qu'on revient un peu de l'engouement pour les romans noirs.

Cependant, beaucoup d'auteurs essaient de se documenter pour écrire un roman historique. Mentionnons, par exemple, de Vigny (voir *Cinq Mars* dans l'édition de M. Baldensperger), Balzac (voir *Le Roman Historique*, p. 248, de M. Maigron) et Soulié.

Leurs pages nombreuses qui décrivent trop complaisamment les rixes, les duels et les supplices ont sans doute aidé à populariser le roman historique dégradé qui conduit au roman-feuilleton.

L'influence de Scott — directe ou à travers ses grands disciples de Vigny, Mérimée, Hugo et d'autres — était bien forte jusqu'à la publication des *Mémoires du Diable*. Sa popularité continue longtemps après cette date, mais les faiseurs de romans historiques perdent leur zèle et leur patience car la besogne est

rude. Ils aiment toujours leurs maîtres, mais ils choisissent un autre genre littéraire quand ils écrivent.

J'ai dit que l'exemple des grands maîtres du roman, qui ont pris plaisir à décrire des scènes de supplices et d'horreurs, encouragea sans doute les écrivains d'un moindre talent à prodiguer des scènes d'un goût peu louable. Le caractère sombre et fatal des héros de Byron et la conduite licencieuse de son Don Juan augmentèrent probablement le mal. L'influence de Byron était très grande et le « dandy » se modela sur le poète et sur les héros de ses poèmes. C'est toute une phase de la vie française qu'on voit dans les romans de Roger de Beauvoir et une phase qui trahit constamment l'empire de Byron.

Cette caractéristique des ouvrages de Beauvoir accompagne, domine même, le côté historique et frénétique. Le dandy est d'autant plus visible dans l'œuvre de Beauvoir que l'écrivain n'a pas de soucis d'argent. Il est donc libre de se peindre dans tous ses romans avec ses goûts, préférence, manies, travers, intérêts et fantaisies. Il témoigne bien la popularité des romans à la Scott et des romans noirs jointe au culte byronien sans dissimuler la vie de dandy.

Soulié se laisse emporter par le courant frénétique sans imiter les modèles anglais déjà trop lointains. Avec l'influence de l'école frénétique se combine encore dans l'œuvre de Soulié celle du mélodrame. Lui aussi cède à la mode du roman historique, mais tout d'abord il n'est pas à la hauteur de sa tâche. En 1833-34 il subit plus nettement le charme de Scott et il conçoit l'idée de mettre en romans historiques le pays de son origine. Il étudie l'histoire, surtout l'histoire pittoresque à bon effet. Par là même il déséquilibre le roman ; il ennuie le lecteur par la longueur de ses descriptions historiques de détails sans importance. Les scènes violentes et même les scènes scabreuses sont nombreuses dans ses romans historiques. On ne s'étonne donc pas qu'il fasse des romans interminables d'histoire contemporaine d'une fidélité très suspecte. Ces romans se composent d'épisodes mélodramatiques qui ressemblent à ceux qu'il avait déjà faits dans ses romans historiques. Toutefois, pendant toutes les années de ses romans-feuilletons, il admire constamment les romans historiques de Scott.

L'histoire dans les romans de Soulié est altérée par les préjugés politiques de l'auteur. Soulié républicain hait l'église et ne

manque jamais l'occasion de flétrir les ecclésiastiques illustres, de calomnier les institutions et les buts du catholicisme. Sa partialité fausse les caractères historiques qu'il met en scène.

Soulié littérateur ressemble à plusieurs de ses contemporains qui ne sont pas tombés dans l'oubli. Il fit d'abord de la poésie et ensuite des drames et des romans. Ses romans sont historiques, frénétiques et byroniens, et feuilletons.

C'est à peu près la carrière littéraire de Dumas, Balzac, et Sue. Heureusement pour Balzac et Dumas leur réputation repose sur quelque chose de plus solide que le feuilleton. Eugène Sue est le lien entre Beauvoir et Soulié. Sue était pendant un certain temps le parfait dandy, et son dandysme se reflète dans ses premiers romans. Comme Soulié, il quitte le roman historique et, suivant l'exemple de Soulié, il se jette dans le feuilleton.

En dernier lieu, passons en revue les œuvres de Charles de Bernard. Lui aussi débuta par la poésie et sa *Fête de Néron* fut couronnée par l'Académie (Toulouse, 1829). En 1832, il publia à Paris un volume de poésies « Plus deuil que Joie », ouvrage marqué du sceau de Byron dont l'influence se retrouve dans les romans de Bernard. Ensuite, écoutant les conseils de Balzac, il fouilla sérieusement les chroniques franc-comtoises et il « commença quelques grands romans historiques, dans le genre de ceux que Frédéric Soulié, vers la même époque, taillait de sa rude main dans l'histoire du Languedoc » (Pontmartin). Il ne poussa pas très loin ses recherches historiques. Il comprit qu'il y avait quelque chose de mieux à faire. Bientôt il se mit à écrire des romans et des contes sans prétention historique et quelques beaux drames.

A la fin de notre étude, les romans de Bernard nous paraissent d'un intérêt suprême. Nous y trouvons les caractéristiques que nous avons remarquées chez Nodier, Hugo, Beauvoir et Soulié. Il n'échappe jamais complètement à l'effet de ses lectures de jeunesse et ses ouvrages, jusqu'aux derniers, contiennent des personnages et des scènes qui pourraient bien figurer dans un roman noir ou dans un mélodrame. Ses détails pittoresques et ses portraits feraient honneur à un roman historique. Ses œuvres recèlent aussi des traits du feuilleton. Mais ce qu'il y a de mieux, ce sont les exemples innombrables de l'admirable étude de l'homme moral situé dans un milieu contemporain qu'il a artistement décrit avec les détails pittoresques des meilleurs roman-

ciers historiques. C'est ainsi que Bernard est le type de l'évolution la plus heureuse du roman historique.

A cet égard, Bernard mérite les critiques les plus élogieuses. Je ne trouve pas d'exagération dans le jugement que porta sur lui Pontmartin : « Ses ouvrages, dit-il, placés à cette date exacte et significative de 1838 à 1847, seront lus, relus et consultés comme les plus véridiques, les plus ingénieux commentaires de la vie du monde pendant cette phase fugitive, comme de précieux matériaux qui pourront, plus tard, servir à reconstruire, sous sa forme piquante et légère, l'histoire de notre société, à ce moment précis où elle ne croyait plus et ne tremblait pas encore. »

L'espace me manque pour examiner en détail les œuvres de Charles de Bernard. Je choisirai donc dans ses romans des exemples à l'appui de mes affirmations qu'il tient de la génération de Soulié et aussi qu'il s'en sépare, car il a trouvé, et je le répète, le chemin de l'évolution que Soulié n'a fait qu'entrevoir.

Charles de Bernard se sert encore des tyrans du mélodrame, du roman noir et des poèmes de Byron. Tel est l'ex-capitaine Baretty (voir *Le Paratonnerre*) qui a la manie de se battre en duel avec tous les hommes qui admirent sa femme. Mme Baretty et Vanois s'aiment. Ce dernier redoute la colère d'un mari qui a la tête trop près du bonnet et il introduit Duranton dans la maison Richomme pour lui tirer les marrons du feu. Duranton se laisse facilement tromper par Mme Baretty, et le mari aussi. Duranton fait effort pour plaire à l'ex-capitaine et pousse son amabilité jusqu'à faire une promenade par Lauterbrunnen à Grindelwald. Quand ils se trouvent sans guide sur le glacier, Baretty déclare son intention de faire un duel à mort. Duranton l'échappe belle, grâce à sa présence d'esprit. Il jette les pistolets et un des alpenstocks dans une crevasse et se sert de l'autre pour s'enfuir. Revenu au château Richomme, il surprend les deux amants ensemble dans le jardin et comprend le tour qu'ils lui ont joué.

Dans La Peine du Talion (du volume *Le Paratonnerre*), nous voyons la transition du roman noir au feuilleton. La séduction, la haine mortelle, la revanche sans égard pour la vie ni l'honneur de personne, voilà les sujets d'intrigue.

Le Persécuteur Guerland (voir *Le Nœud Gordien*) est un caractère fatal et byronien. Parce qu'il aime bien Mme de Valdaunaie il la persécute pour tuer tous ceux qui lui font la cour.

Il lui promet d'épargner la vie de l'homme qu'elle aime, mais seulement au prix de sa vertu. Il manque à sa parole et tue son amant. Plus tard, il épouse Mme de Valdaunaie et elle trouve moyen de lui rendre la monnaie de sa pièce. Il devient malheureux et dépérit.

L'Innocence d'un Forçat, le premier roman du volume *l'Ecueil*, roman digne des feuilletons d'un journal, pourrait bien être le compte rendu d'une cause célèbre. Les études psychologiques et les détails descriptifs sont excellents. Néanmoins, le sujet annonce la popularité du roman-feuilleton et des débats criminels. Le vieillard, M. Gorsaz, est trompé par sa femme qui reçoit souvent, de nuit, Arthur d'Aubian. Le mari méfiant profite du somnambulisme de sa femme pour apprendre sa honte. Le lendemain, Gorsaz offre à un ex-galérien nommé Bonnemain, l'assistant de son jardinier, 10.000 francs pour le décider à assassiner Arthur. Gorsaz, indiscret, fait voir son or. Bonnemain se ravise et vient prendre chez Gorsaz le double de la somme qu'il lui avait promise. Il frappe le vieillard et le laisse pour mort. Quelques minutes après Bonnemain et Arthur se rencontrent sur le mur du jardin. M. Gorsaz n'est pas mort. Il prend une revanche bien cruelle en accusant Arthur de l'attentat contre sa vie.

Mme Gorsaz, appelée à l'audience, publie sa honte au grand chagrin de son mari. Sa démarche ne réussit pas à sauver Arthur. Quand le jeune homme apprend l'arrêt — 20 ans de travaux forcés — il se tue.

Bonnemain revient une seconde fois chez Gorsaz pour voler ses rouleaux d'or et cette fois il frappe plus juste. Au moment où il va prendre l'argent, Mme Gorsaz, devenue folle, entre et Bonnemain s'enfuit une seconde fois sans l'argent. On croit que la folle a tué son mari.

Trop souvent dans les romans de Charles de Bernard on rencontre le vieillard jaloux et la jeune femme infidèle. L'adultère fait trop souvent les frais de l'intrigue.

Les exemples que je viens de donner suffiront, je crois, pour prouver que Bernard tient de son époque et contribue sa part à la littérature plus ou moins répréhensible des années 1830-1850.

Comme Soulié, il a ses préventions politiques et religieuses. Mais au rebours de Soulié il fait de la propagande catholique et monarchiste dans ses portraits contemporains.

Jusqu'ici nous n'avons examiné que le revers de la médaille.

Enumérons maintenant les beautés de l'œuvre. Bernard mérite l'approbation la plus chaleureuse. Il a su profiter des détails pittoresques des romans historiques pour embellir ses sujets contemporains. Tous ses ouvrages en fournissent d'excellents exemples. Ces détails pittoresques ajoutent bien du charme aux portraits fidèles qu'il a faits de la société française de 1830 à 1850 environ. Sa bonne observation, sa pénétration et son bon goût lui permettent de créer des caractères qui ne sont plus des êtres surhumains, ni exceptionnels, ni extravagants, et qui ne sont plus des mannequins dont on se complaît à décrire de toutes pièces les costumes. Chez lui le pittoresque a sa juste place ; c'est un détail artistique.

Voici quelques exemples des types contemporains qu'il a fait vivre d'une vie si intime dans ses romans. Richomme (voir *Le Paratonnerre*), le nouveau riche qui est si fier d'avoir fait une fortune et de recevoir chez lui de vrais aristocrates ; Groscassand (de la Gironde), le républicain qui n'est pas « incorruptible » ; la comtesse de Chantevilliers qui commence à corrompre Groscassand et qui en travaillant à ses fins laisse voir qu'elle n'est pas « irréprochable », tant elle désire la couronne ducale ; Dambergeac, sous-préfet monarchiste et chrétien (du moins en apparence) qui était jadis républicain, intransigeant et athée ; sa femme, aristocrate mais esprit romanesque qui désire incessamment inspirer une passion telle que son mari n'ose lui montrer, à elle, aristocrate (voir *Un Acte de Vertu*) ; le « lion » de Choisy, libertin qui fait si bien l'éducation mondaine de M. de Luscourt qu'à la fin le jeune mari comprend le but de ses attentions à Mme de Luscourt et l'invite à chercher ailleurs ses aventures (voir *L'Arbre de Science*) ; le vieillard Lareynie qui aime à la folie Mme Dupastel (voir *Le Vieillard Amoureux*) ; voilà quelques-unes de ces études psychologiques, quelques-uns de ces portraits si bien faits qui rendent Charles de Bernard très supérieur à Frédéric Soulié et à Roger de Beauvoir. Ses personnages étaient probablement plus fidèles à la vie contemporaine que les caractères un peu exceptionnels de Balzac.

Charles de Bernard a les qualités et les défauts de R. de Beauvoir et de F. Soulié. Il tombe même dans les excès du genre feuilleton. Et cependant il trouva le vrai chemin de la gloire du roman français : le chemin qui avait passé à travers le pays du mélodrame, du roman terrifiant et du roman historique.

Appendice A

Les ouvrages mentionnés dans le premier chapitre avec leur date et les dates des premières éditions françaises.

Horace Walpole (1717-1797) :

1764 — *Castle of Otranto*, 1767, 1774.

Clara Reeve (1729-1807) :

1783 — *The Two Mentors*, 1785.

1777 — *The Old English Baron*, 1787, 1800.

Mrs Radcliffe (1764-1822) :

1789 — *The Castles of Athlin and Dunbayne*, 1819.

1790 — *A Sicilian Romance*, 1798, 1819.

1791 — *The Romance of the Forest*, 1800, 1802, 1819, 1831.

1794 — *The Mysteries of Udolpho*, 1797, 1808, 1819, 1827.

1797 — *The Italian*, 1797 (2), 1819.

M. G. Lewis (1775-1818) :

1795 — *The Monk*, 1797 (2), 1801-2, 1819, 1798, 1811, 1838, 1840.

1797 — *The Castle Spectre*, représenté sur le théâtre des Variétés Etrangères, 1807.

1804 — *The Bravo of Venice*, 1805, 1821.

C. R. Maturin (1782-1824) :

1807 — *The Fatal Revenge or The Family of Montorio*, 1822.

1808 — *The Wild Irish Boy*, 1828.

1812 — *The Milesian Chief*, 1828.

1818 — *Woman or Pour et Contre*, 1818, 1820.

1820 — *Melmoth the Wanderer*, 1821 (2).

1824 — *The Albigenses*, 1825, 1826.

1816 — *Bertram or The Castle of Saint Aldobrand*, 1821, joué par des Anglais à Paris, 1822.

Mrs M. W. Shelley (1797-1851) :

1818 — *Frankenstein*, 1821.

Appendice B

Liste des romans de Scott avec les dates des premières traductions.

1814 — *Waverley*, J. Martin, 27 déc. 1818-9.
1815 — *Guy Mannering*, J. Martin, 30 mars 1816.
1816 — *The Antiquary*, Mme de Maraise, 13 déc. 1817.
1816 — *The Black Dwarf*, Defauconpret, 3 mai 1817 ; *Old Mortality*, Defauconpret, 3 mai 1817.
1818 — *Rob Roy*, Defauconpret, 1818.
1818 — *Heart of Midlothian*, Defauconpret, 12 déc. 1818.
1819 — *The Bride of Lammermoor*, 25 sept. 1819.
1819 — *A Legend of Montrose*, Albert de Montémont, 1830.
1820 — *Ivanhoé*, Defauconpret, 1820.
The Monastery, Defauconpret, 1820.
The Abbot, Defauconpret, 1820.
1821 — *Kenilworth*, J.-T. Paricot, Defauconpret, Mme Collet, 1821.
1821 — *The Pirate*, Defauconpret, 1821.
1822 — *The Fortunes of Nigel*, Mme Collet, Defauconpret, 1822.
1823 — *Peveril of the Peak*, Defauconpret, 1823.
1823 — *Quentin Durward*, Defauconpret, 1823.
1823 — *Saint Ronan's Well*, Mme Collet, Defauconpret, 1824.
1824 — *Redgauntlet*, Defauconpret, 1824.
1825 — *The Betrothed*, Defauconpret, 1825.
1825 — *The Talisman*, Defauconpret, 1825.
1826 — *Woodstock*, Defauconpret, 1826.
1820 — *Lives of the Novelists*, 1825.
1827 — *The Two Drovers*, Defauconpret, 1827.
The Highland Widow, Defauconpret, 1827.
The Surgeon's Daughter, Defauconpret, 1827.
1828 — *The Fair Maid of Perth*, Defauconpret, 1828.
1829 — *Anne of Geierstein*, J. Cohen et Defauconpret, 1829.
1830 — *Letters on Demonology and Witchcraft*, Montémont, 1832.
1831 — *Count Robert of Paris*, Defauconpret, 1831.
1831 — *Castle Dangerous*, Montémont, 1831.

Appendice C

BIBLIOGRAPHIE.

Bibliographies générales.

Carteret L. : *Le Trésor du Bibliophile Romantique et Moderne*, 1800-1875. Paris 1924.

Lanson G. : *Manuel Bibliographique de la Littérature Française Moderne*, 1500-1900. Paris.

Lorenz O. : *Catalogue de la Librairie Française*, 1840-1865. Paris 1907.

Pigoreau : *Petite Bibliographie Biographico-Romancière*. Paris, octobre 1821.

Des suppléments à des intervalles irréguliers jusqu'en décembre 1829.

Quérard J.-M. : *Bibliographie Moderne de la France*, Paris 1826.

La France Littéraire ou Dictionnaire Bibliographique (Tome I, Paris 1827).

Supercheries Littéraires. Paris 1869.

Thieme Hugo P. : *Guide Bibliographique de la Littérature Française de* 1800 *à* 1906. Paris 1907.

***

Albert M. : *Les Théâtres des Boulevards* (1789-1848). Paris 1902.

La Littérature Française sous la Révolution, l'Empire et la Restauration (1789-1830). Paris 1891.

Ancelot Mme : *Les Salons de Paris. Foyers Eteints*. Paris 1858.

Un Salon de Paris, 1824 à 1864. Paris 1866.

Arlincourt (Le Vicomte d') : *Le Solitaire*, 1821.

Le Rénégat, 1822.

Ipsiboë, 1823.

L'Etrangère, 1825.

Ismalie, ou la mort et l'amour, roman-poème, 1828.

Les Ecorcheurs, ou l'usurpation et la peste, fragments historiques 1418, 1833.

Etudes sur d'ARLINCOURT : voir Mme *Ancelot*, Alfred *Marquiset*, Jacques *Reynaud*.

AVENEL Henri : *Histoire de la Presse Française*, Paris, 1900.

BALDENSPERGER Fernand : *Bibliographie critique de Gœthe en France*, Paris 1904.

Gœthe en France, Paris 1904.

Cinq Mars avec notes et éclaircissements de M. F. Baldensperger. (L. Conard, Paris 1922).

Etudes d'histoire littéraire I et II, Paris 1910.

BEAUVOIR (Roger de) : (*Romans*) :

L'Ecolier de Cluny, ou le Sophisme, 1315. Paris, 1832.

1860, autre édition sous le titre de *l'Ecolier de Cluny, ou La Tour de Nesle*.

L'Eccelenza, ou les Soirs au Lido, Paris 1833.

1860, nouvelle édition sous le titre *Les Soirées du Lido*.

Le Café Procope, Paris 1835.

L'Auberge des trois pins (avec M. A. Royer). Paris 1836.

Ruysch, Paris 1836 et 1847.

Histoires Cavalières, Paris 1838, 1856, 1859.

Il pulcinella et l'Homme des Madones, Paris 1839.

Le Peloton de fil, Paris 1840.

Le Cabaret des Morts, Paris 1840.

Le Chevalier de Saint-Georges, Paris 1840.

2e édition 1840, 1856, 1857, 1860.

L'Infante, Bruxelles 1841.

La Lescombat, Paris 1841.

Le Chevalier de Charny, Bruxelles 1843. Paris 1861.

Madame de Soubise. Bruxelles 1843. Leipzig (en allemand) 1844.

Les Trois Rohan, Paris 1843.

La Porte du Soleil, Paris 1844.

Safia, ou la Décadence de Venise. Paris, 1843, 1861.

L'Ile des Cygnes, Paris 1843.

Le Moulin d'Heilly, Paris 1845, 1863.

Le Garde d'Honneur, épisode de l'Empire, Paris 1846, 1858 (suivi de *Mademoiselle de Sens*), 1860. (Imprimé dans *La Mode* en 1845).

L'Hôtel Pimodan, Paris 1846-7. Réimprimé sous le titre des *Mystères de l'Ile Saint-Louis*, 1859, 1860.

L'Abbé de Choisy, Paris 1848. (Contrefait à Bruxelles en 1847 en 2 vol. sur les feuilletons d'un journal).

Bébé, Paris 1852.

Camille, Paris 1854.

Aventurières et Courtisanes, Paris 1856, 1857, 1859.

Les Œufs de Pâques, Paris 1857, 1862. Bruxelles 1858.

Mademoiselle de Choisy, Paris 1859.

Le Pauvre Diable, Paris 1860.

BEAUVOIR (Roger de) : (*Poésies*) :

La Cape et l'Epée, Paris 1837.

Mon Procès, Paris 1850.

Colombes et Couleuvres, Paris 1853.

Les meilleurs fruits de mon panier, Paris 1862.

BEAUVOIR (Roger de) : (*Théâtre*) :

Le Cornet à piston, Paris 1837 (avec M. Dupin).

Le Chevalier de Saint-Georges, Paris 1840 (avec M. de Mélesville).

Le Neveu du Mercier, Paris 1841 (avec M. Félicien Mallefille).

Les Femmes socialistes, Paris 1849 (avec M. Varin).

Les Saisons, Paris 1850 (avec MM. Dartois et Besselièvre).

Un Dieu du jour, Paris 1850 (avec MM. Dartois et Besselièvre).

Les Enfers de Paris, Paris 1853 (avec M. L. Thiboust).

Le Raisin, Paris 1855.

Paris Crinoline, Paris 1858.

Varia.

Notice sur A. Grisier, Paris 1847.

L'Opéra, Paris 1854.

Profils et charges à la plume. Les Soupeurs de mon Temps. Avec notice biographique par Alexandre Dumas. Paris 1868.

Articles sur R. de BEAUVOIR :

LUCAS Hippolyte : *R. de Beauvoir* (voir Les Annales Romantiques, dixième année, 1913).

QUÉRARD J. M. : *La France Littéraire*, t. 12, pp. 720-725. *Supercheries Littéraires*, t. 1, première partie, Paris 1869, pp. 491-496.

REYNAUD Jacques : *Portraits Contemporains, XIV, Roger de Beauvoir* (voir Le Figaro, dimanche 3 octobre 1858).

Séché Léon : *La Jeunesse Dorée sous Louis-Philippe* (voir Les Annales Romantiques, 7e année, 1910).

Vapereau G. : *Dictionnaire Universel des Contemporains*, 2e édition. Paris 1861.

Villemessant (H. de) : *Mémoires d'un Journaliste*. Paris 1872, première série, chap. VII. Voir aussi E. de Mirecourt.

Bérenger Henry : *La Politique de Victor Hugo* (voir les pages 368-387 de Rev. Politique et Parlementaire, 9e année, t. XXXI, Paris 1902).

Bernard (Charles de) : *Le Nœud Gordien*, 1838, 1853, 1858, 1890.

Gerfaut, 1838, 1853, 1856.

Le Paravent, 1839, 1853, 1858, 1875.

Les Ailes d'Icare, 1840, 1854, 1856.

La Peau du Lion et la Chasse aux Amants, 1841, 1854, 1858, 1900, 1902.

L'Ecueil, 1841, 1854, 1858, 1887.

Un Homme sérieux, 1843, 1854, 1856.

Un Beau-Père, 1845, 1854, 1855, 1859, 1886.

Le Gentilhomme campagnard, 1847, 1855, 1857.

Le Paratonnerre, 1855, 1861, 1872.

Le Vieillard Amoureux, 1855, 1902.

Poésies et Théâtre, 1855.

Un Acte de vertu ; L'Anneau d'Argent ; La Cinquantaine ; L'Innocence d'un Forçat ; Le Persécuteur, tous 1861.

Une Aventure de Magistrat, 1861, 1902.

Le Gendre, 1861, 1902.

La Femme de quarante ans, 1861, 1901.

LHomme de cinquante ans, 1902.

Etudes sur Ch. de Bernard :

James : *French Poets and Novelists*. London 1878.

Piépape : *Ch. de Bernard, sa vie, ses œuvres*, 1855.

Pontmartin : *Nouvelles causeries littéraires*, 1855.

Sainte-Beuve : *Premiers Lundis*, vol. 2, 1875.

Saintsbury : *Essays on French Novelists*, London 1891.

Topin : *Romanciers contemporains*, 1876, 1881.

Biassou : *Avis à la souveraineté du peuple. Lettre de Biassou*, 1793.

Biographie Universelle, Ancienne et Moderne, Paris 1849.

Biré E. : *Victor Hugo, avant* 1830. Paris 1883.
Victor Hugo, après 1830. Paris 1891.
Etudes d'Histoire et de Littérature, Paris 1900.
Birkhead Edith : *The Tale of Terror. A Study of the Gothic Romances.* London 1921.
Blaze de Bury H. : *Lord Byron et le Byronisme* (Rev. des Deux-Mondes, 16 octobre 1872).
Bocarmé : Voir Larousse.
Bonet-Maury G. : *G. A. Bürger et les origines anglaises de la Ballade littéraire en Allemagne.* Paris 1889.
Borgerhoff Joseph L. : *Le Théâtre anglais à Paris sous la Restauration*, Paris 1913.
Boutet de Monvel R. : *Les Anglais à Paris*, 1800-1850, Paris 1911.
Brandès G. : *L'Ecole romantique en France*, Paris 1902.
Brégeault Julien : *Le Véritable Claude Gueux* (Voir La Revue de Paris, 15 juillet 1901, pp. 416-439).
Breton J.-B.-J. : *Histoire de l'Ile Saint-Domingue*, trad. de l'anglais, Paris 1802.
Brigandage : Voir Larousse.
Bürger : Voir Bonet-Maury.
Butterfield H. : *The Historical Novel.* Camb. Univ. Press 1924.
Caigniez et d'Aubigny : *La Pie Voleuse ou La Servante de Pailaiseau*, Paris 1815.
Carlyle : *Essay on Scott.*
Castaing : Voir Larousse.
Causes célèbres : Voir Larousse.
Cazotte J. : *Le Diable Amoureux*, Paris 1792.
Champion M. : *Frédéric Soulié. Sa vie et ses ouvrages*, Paris 1847.
Charlier G. : *Le sentiment de la nature chez les romantiques français* (1762-1830). Bruxelles 1912.
Chateaubriand : *Atala*, 1801.
René, 1802.
Les Martyrs, 1809.
Les Aventures du dernier Abencerage. Ecrit en 1807, publié en 1826.
Chauffeurs : Voir Larousse.
Choléra : Voir Larousse.
Chuquet A. : *Shakespeare, Klopstock et Mirabeau* (Rev. d'histoire litt. de la France, I, 1894).

DEMOGEOT J. : *Histoire des littératures étrangères considérées dans leurs rapports avec le développement de la littérature française*, 2 vol., Paris 1884.

DESRUES : Voir Larousse.

DICTIONARY *of National Biography.*

DUBOIS (L'abbé Pierre) : *Bio-Bibliographie de Victor Hugo de* 1802 *à* 1825, Paris 1913.

DUMAS Alexandre : *Mes mémoires*, t. 8, Paris 1852.

DUPUY E. : *La jeunesse des Romantiques Victor Hugo et Alfred de Vigny*, Paris 1905.

EMPÉCINADO : Voir Larousse.

ESTÈVE E. : *Byron et le romantisme français*, Paris 1907.

Etudes de littérature préromantique, Paris 1923.

ETIENNE L. : *Un Retour vers Byron* (Rev. des D.-M., 15 fév. 1869).

FAGUET E. : *Le Dix-Neuvième siècle*, Paris 1887.

FINCH M.-B. : *And E. Allison-Peers : The Origins of French Romanticism*, London 1920.

FUALDÈS : *Histoire Complète de l'assassinat de M. Fualdès*, Paris 1817.

Voir aussi Larousse.

GAUTIER Th. : *Histoire du Romantisme*, Paris 1874.

GERUZEZ : *Histoire de la littérature française pendant la Révolution*, 1789-1808. Paris 1859.

GINISTY P. : *Le Mélodrame*, Paris 1910.

Anthologie du Journalisme, 2 vol., Paris 1922.

GŒTHE : Voir F. Baldensperger.

HARTOG W.-G. : *Guilbert de Pixérécourt. Sa vie, son mélodrame, sa technique et son influence*, Paris 1913.

HAZARD : *Tendances romantiques dans la littérature de la Révolution* (Rev. d'histoire littéraire de la France, 1907).

HUGO Victor : *Bug-Jargal*, 1820.

Han d'Islande, 1823.

Le Dernier jour d'un condamné, 1829.

Notre-Dame de Paris, 1831.

Claude Gueux, 1834.

Les Misérables, 1862.

Les Travailleurs de la Mer, 1866.

L'Homme qui rit, 1869.

Quatre-vingt treize, 1872.

Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie, Paris 1863.

Voir aussi sur Hugo : *Mme Ancelot*, *Bérenger*, *Brégeault*, *Biré*, *Dubois*, *Dupuy*, *Le Gentil*, *Mabilleau*, *Sainte-Beuve*, *Séché*.

Hutton H. : *Scott* (Engl. Men of Letters).

Janin J. : *Littérature dramatique*, t. V, 1853-1858.

Jusserand J.-J. : *Shakespeare en France sous l'ancien régime*, Paris 1898.

Killen Alice M. : *Le Roman Terrifiant*, Paris 1924.

Lacenaire : Voir Larousse.

Lafarge : Voir Larousse.

Lagenevais : *Les derniers romans de M. de Balzac et de M. Frédéric Soulié* (Rev. des D.-M., 1843, t. 4, pp. 810-829.

Larat Jean : *Bibliographie Critique des œuvres de Charles Nodier*, Paris 1923.

La tradition et l'exotisme dans l'œuvre de Charles Nodier, Paris 1923.

Larousse Pierre : Grand Dictionnaire Universel du XIX^e^ siècle. Voir les articles : Bocarmé, Brigandage, Castaing, Chauffeurs, Choléra, Desrues, l'Empécinado, Fra Diavolo, Fualdès, Lacenaire, Mme Lafarge, Magnétisme, Le Magnétiseur, Mélodrame, Praslin, Schinderhannes, F. Soulié.

Larroumet G. : *Shakespeare et le théâtre français* (Etudes d'histoire et de critique dramatique, 1892).

Le Breton A. : *Le Roman Français au XIX^e^ siècle avant Balzac*. Paris 1901.

Le Gentil Georges : *Victor Hugo et la littérature espagnole dans* Annales de la Fac. des Lettres de Bordeaux, 4^e^ série (XXI^e^ année). Bulletin Hispanique, 1899, pp. 149-195.

Lewis M.-G. : *The life and Correspondence of*. London 1839. Voir aussi l'Appendice A.

Limayrac P. : *Du Roman actuel et de nos romanciers*, pp. 956-7 de la Rev. des D.-M., t. 11, 1845, sur F. Soulié.

Lockhart J.-G. : *Memoirs of The Life of Sir Walter Scott, Bart.* 1837, 7 vol.

Loisne (Ch. Menche de) : *Influence de la Littérature française de* 1830 *à* 1850 *sur l'esprit public et les mœurs*, Paris 1852.

Loménie (Louis de) : *Galerie des contemporains illustres*, par un homme de rien, 1847-48.

Lucas H. : Voir R. de Beauvoir.

Mabilleau : *Victor Hugo* (Gr. Ecr. Fr.), 1893.

Macaulay : *Essay on Horace Walpole.*

MAIGRON L. : *Le Roman historique à l'époque romantique*, Paris 1898.

Le Romantisme et la Mode, Paris 1911.

MAISTRE (J. de) : *Soirées de Saint-Pétersbourg*, Paris 1821.

Voir aussi *Geruzez*.

MARQUISET A. : *Le Vicomte d'Arlincourt. Prince des Romantiques*, Paris 1909.

MARSAN J. : *La Bataille Romantique*, Paris 1912. Deuxième Série, Paris.

MATURIN : Voir l'Appendice A.

MÉLODRAME : Voir Albert, Borgerhoff, Caigniez, Ginisty, Hartog, Larousse, Pixérécourt.

MÉRIMÉE P. : *La Guzla ou Choix de poésies illyriques*, Paris 1827.

La Chronique du règne de Charles IX, Paris 1829.

Voir aussi *Yovanovitch*.

MERLANT J. : *Le Roman personnel de Rousseau à Fromentin*, Paris 1905.

MILMAN H. : *Fazio*, Oxford, 1815.

MIRECOURT (E. de) : *Histoire contemporaine* (n° 104 Roger de Beauvoir), Paris 1870.

MOLÈNES (G. de) : *Les derniers romans de MM. F. Soulié et de Balzac* (Dans Rev. des D.-M., XIII^e^ année, 1843, t. 2, pp. 982-1001).

Le Roman Actuel (Dans Rev. des D.-M., 1841, t. 28, pp. 1002-1022).

MONSELET Charles : *Les Ressuscités*, Paris 1876, contient un article sur F. Soulié ; article déjà paru (27 sept. 1847) dans « La Presse ».

MONTÉGUT E. : *Charles Nodier* (Rev. des D.-M., 1^er^ et 15 juin 1882).

MORILLOT P. : *Le Roman en France*, Paris 1892.

MOREL L. : *James Thomson, sa vie et ses œuvres*, Paris 1895.

MORNET D. : *Le sentiment de la nature en France de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre*, Paris 1907.

NERVAL (G. de) : Voir l'édition du *Diable Amoureux* de J. Cazotte, que G. de Nerval a fait précéder « De sa vie, de son procès, et de ses prophéties et révélations », Paris 1871.

NETTEMENT Alfred : *Etudes critiques sur le feuilleton-roman*, Paris 1845.

Deuxième série, Paris 1846.

NICOLSON (Père) : *Essai sur l'histoire naturelle de Saint-Domingue*, 1776.

NODIER Charles : *Les Proscrits*, Paris 1802.

Le Peintre de Saltzbourg, Paris 1803.

Les Méditations du Cloître, 1803.

Les Tristes, ou Mélanges tirés des Tablettes d'un suicide, Paris 1806.

Jean Sbogar, Paris 1818.

Jean Sbogar, seconde édition, corrigée et augmentée, Paris 1820.

Jean Sbogar, troisième édition, corrigée et augmentée, Paris 1832.

Thérèse Aubert, Paris 1819.

Adèle, Paris 1820.

Promenade de Dieppe aux montagnes d'Ecosse, Paris 1821.

Smarra ou les démons de la nuit, Paris 1821.

Bertram ou le château de Saint-Aldobrand, tragédie en cinq actes. Trad. librement de l'anglais du Rév. R. C. Maturin par MM. Taylor et Ch. Nodier, Paris 1821.

Trilby ou le lutin d'Argail, Paris 1822.

Infernalia, publié par Ch. N., Paris 1822.

Article sur *Han d'Islande* dans la Quotidienne du 18 mars 1823.

Histoire du roi de Bohème et de ses sept châteaux, Paris 1830.

Souvenirs, épisodes et portraits pour servir à l'histoire de la Révolution et de l'Empire, Paris 1831.

Le Bibliomane.
Polichinelle. } Paris 1831 dans Paris, ou le livre des Cent et un.

Clémentine.
M. de la Mettrie ou les Superstitions.
Séraphine. } 1831 dans la Revue de Paris.

Hélène Gillet.
La Fée aux Miettes.
Des Types en littérature.
Du fantastique en littérature.
Le Grimoire.
Le Songe d'Or.
Mademoiselle de Marsan.
Souvenirs de Jeunesse.
Jean-François les Bas-bleus. } Paris 1832. Pour tous les détails voir Jean *Larat ;* Bibliographie critique des Œuvres de Charles Nodier, Paris 1923.

Trésor des Fèves et Fleur des Pois.
Baptiste Montauban ou l'Idiot.
La Combe de l'Homme Mort.
Hurlubleu.
Charlotte Corday. Souvenirs de la Révolution.
Léviathan-le-long.
} Paris 1833.

Voyage pittoresque et industriel dans le Paraguay-Roux, Rev. de Paris 1836.

Paul ou la Ressemblance, Rev. de Paris 1836.

Le Génie Bonhomme, Paris 1837.

Inès de las Sierras.
La Légende de sœur Béatrix.
} Revue de Paris 1837.

Les Quatre Talismans, Paris 1838.

La Neuvaine de la Chandeleur, Rev. de Paris, 1838.

Lydie ou la Résurrection, Rev. de Paris 1839.

Les Marionnettes, Rev. de Paris 1842-3.

Franciscus Columna, Paris 1844.

Etudes sur Ch. NODIER : Voir Ancelot, Baldensperger, Larat, Montégut, Pascal, Retinger, Sainte-Beuve, Salomon, Schenck, Yovanovitch.

En addition presque tous les ouvrages sur l'époque romantique contiennent des pages sur Charles Nodier.

OSSIAN : Voir Van Tieghem.

PARTRIDGE Eric : *The French Romantics' Knowledge of English Literature*, Paris 1924.

PASCAL Félicien : *Le pays de Jean Sbogar* (voir les pages 155-164 du Correspondant, 10 juillet 1915).

PEERS : Voir Finch and Peers.

PELLISSIER : *Le Mouvement Littéraire au XIX^e siècle*. Paris 1889.

PELLISSIER G. : *Le Réalisme du Romantisme*, Paris 1912.

PHELPS M. W. Lyon : *The Beginnings of the English Romantic Movement. A Study in 18th Century Literature*, Boston, 1907.

PICHOT Amédée : *Voyage Historique et Littéraire en Angleterre et en Ecosse*, 3 tomes. Paris 1825.

PINEAU Léon : *L'Evolution du roman en Allemagne au XIX^e siècle*, Paris 1908.

PIXÉRÉCOURT (Guilbert de) : Voir Hartog.

Théâtre Choisi de G. de Pixérécourt. Précédé d'une introduction par Ch. Nodier, Paris-Nancy 1841.

PLANCHE Gustave : *Diane et Louise* par M. F. Soulié. Voir le tome 17 de Rev. des D.-M., 1839.

PONTMARTIN : *Nouvelles Causeries littéraires*, 1855.

Nouveaux Samedis, 12e série, 1875.

PRASLIN : Voir Larousse.

PRESCOTT : *Chateaubriand's English Literature* (Critical et Historical Essays, 1850).

QUÉRARD : Voir Bibliographies Générales.

RACOT Adolphe : *Portraits d'Hier*, Paris 1887, pp. 211-222. Frédéric Soulié.

RADCLIFFE : Voir l'Appendice A.

RALEIGH W. A. : *The English Novel*, London 1894.

RAMBAUD Alfred : *Histoire de la Civilisation Française*, 2 t., 11e éd., Paris 1921.

REEVE : Voir l'Appendice A.

RETINGER J. : *Le Conte fantastique dans le romantisme français*, 1909.

REYNAUD Jacques : *Le Vicomte d'Arlincourt* (voir le Figaro, 9 sept. 1858).

Voir R. de Beauvoir.

REYNAUD L. : *L'influence allemande en France au* XVIIIe *et au* XIXe *siècle*, Paris 1922.

Le Romantisme. Ses Origines Anglo-Germaniques, Paris 1926.

RIGAL E. : *Victor Hugo et Byron* (Rev. d'Histoire litt. de la France, 1907).

ROSIÈRES R. : *La Littérature anglaise en France de* 1750 *à* 1800 (Revue bleue, 19 août 1882).

La littérature allemande en France de 1750 *à* 1800 (Revue politique et littéraire, 15 sept. 1883).

SAINTE-BEUVE : *Portraits Littéraires*, I Hugo (1832) ; III Hugo (1836).

Ed. 1844, I Nodier.

Portraits contemporains, I Hugo, III Sue.

Premiers Lundis, I et III Hugo ; II Ch. de Bernard.

SAINT-PIERRE (Bernardin de) : *Paul et Virginie*, 1787.

La Chaumière Indienne, 1790.

SAINTSBURY George : *Short History of English Literature*, 1898.

The English Novel, 1913.

Essays on French Novelists, 1891.

SALOMON M. : *Charles Nodier et le groupe romantique*, 1908.

SCHENCK Eunice M. : *La Part de Charles Nodier dans la formation des idées romantiques de V. Hugo*, 1914.

SCHILLER : *Les Brigands*, trad. en français, 1785.

Voir aussi L. Reynaud.

SCHINDERHANNES : Voir Larousse.

SCOTT Walter : Voir l'Appendice B.

Voir aussi ses essais sur les romanciers publiés dans les Worlds Classics.

Introductory Remarks on Popular Poetry, 1830.

Essay on Imitations of the Ancient Ballad, 1830.

Voir aussi : Lockhart, L. Maigron, L. Reynaud et Quérard.

SÉCHÉ Léon : *Lamartine et l'Ecole romantique* (voir Annales Romantiques. Deuxième année, 1905). Voir aussi R. de Beauvoir.

SHELLEY MRS : Voir l'Appendice A.

SOULIÉ Frédéric : *Amours Françaises*, 1824, 1842.

Roméo et Juliette, 1828 (2), 1829, 1838, 1858.

Christine à Fontainebleau, 1829, 1858, 1861.

Une Nuit du duc de Montfort, 1830.

Nobles et bourgeois, 1830.

La Famille de Lusigny, 1832, 1840.

Clotilde, 1832 (2).

Les Deux Cadavres, 1832, 1840, 1852, 1858, 1875, 1897.

Le Port de Créteil, 1833, 1843, 1858, 1865.

L'Homme à la Blouse, 1833.

Le Roi de Sicile, 1833.

Une Aventure sous Charles IX, 1834 (2).

Le Magnétiseur, 1834, 1837, 1841, 1857, 1858 (2), 1861, 1870.

Le Comte de Toulouse, 1835, 1840, 1852, 1858, 1860, 1897.

Le Vicomte de Béziers, 1834, 1836, 1840, 1852, 1858, 1860, 1890.

Les Deux Reines, 1835.

Le Conseiller d'Etat, 1835, 1841, 1853, 1858, 1860.

Contes pour les Enfants, 1835, 1859.

Un Eté à Meudon, 1836, 1859.

Deux Séjours ; Province et Paris, 1836.

Romans historiques du Languedoc, 1836.

Sathaniel, 1836, 1841, 1852, 1859.

La Lanterne magique, 1837, 1891.

Les Mémoires du Diable, 1837-38, 1840, 1852, 1855, 1858 (2), 1862 (2), 1861, 1876.

L'Homme de lettres, 1838.
Diane de Chivry, 1839, 1857, 1858.
Fils de la Folie, 1839, 1858.
Le Proscrit, 1839, 1857.
Six mois de correspondance, 1839.
Le Lion Amoureux, 1839, 1852, 1854 (2), 1855, 1856, 1862, 1886 (2), 1888, 1892, 1894 (2).
Le Maître d'école, 1839, 1857, 1858, 1861, 1889.
L'Ouvrier, 1840, 1859.
Contes Militaires, 1840.
Diane et Louise, 1840, 1857, 1859.
Le Tombeau de Napoléon, 1840.
Théâtre, 4 vol., 1840-42.
Un rêve d'Amour, 1840, 1859.
Confession générale, 7 vol., 1840-48, 1856, 1858, 2 vol.
La Chambrière, 1840.
Si Jeunesse savait, si Vieillesse pouvait, 1841-44, 1858, 1860, 1862.
Les Quatre Sœurs, 1841, 1858 (2).
Physiologie du bas-bleu, 1841.
Au jour le jour, 1841, 1856, 1858.
Eulalie Pontois, 1842, 1843, 1850, 1852, 1861, 1886.
Marguerite, 1842, 1858.
Gaëton il Mammone, 1842, 1860.
Château de Walstein, 1843, 1860.
Les Prétendus, 1843, 1856, 1859.
Maison de Campagne à vendre, 1843.
Huit Jours au château, 1843-44.
Le Château des Pyrénées, 1843, 1859.
Le Bananier, 1843, 1858, 1860, 1868.
Les Amants de Murcie, 1844, 1859.
Les Talismans, 1845.
Les Etudiants, 1845, 1858.
Les Drames inconnus, 1845, 1879.
La Comtesse de Monrion, 1846-48, 1858 (2), 1860, 1861.
La Closerie des Genêts, 1846, 1847, 1852.
Aventures d'un Cadet de famille, 1846, 1858.
Les Aventures de Saturnin Fichet, 1847-48, 1848-50, 1856, 1860, 1861.
Hortense de Blengy, 1848, 1852,

Le Comte de Foix, 1851, 1861 (2).
Le Veau d'or, 1853.
Un Malheur complet, 1857, 1858.
Les Forgerons, 1858, 1861.
La Lionne, 1858.
Les Amours de Victor Bonsenne, 1858, 1859, 1860.

Etudes sur Frédéric SOULIÉ : Voir Biographie Universelle, Champion, Dumas, Janin, Lagenevais, Larousse, Limayrac, Loisne, Loménie, Molènes, Monselet, Nettement, Planche, Pontmartin, Racot, Vapereau.

TEXTE J. : *J.-J. Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire*, Paris 1895.

Les Relations littéraires de la France avec l'étranger de 1799 *à* 1848 (Voir Petit de Julleville, t. VII, ch. XIV).

(1) *La Poésie lakiste en France* ; (2) *L'influence allemande dans le romantisme français* (voir Etudes de Littérature Européenne, Paris 1898).

Les Origines de l'influence allemande dans la littérature française du XIX^e^ *siècle* (voir Revue d'hist. litt. de la France, 15 janvier 1898).

THOMAS W. : *Le Poète Edward Young*, Paris 1901.

VAN TIEGHEM P. : *Ossian en France*, 2 t., Paris 1917.

VAPEREAU G. : *Dictionnaire Univ. des Contemporains*, 2^e^ éd., Paris 1861.

VILLEMESSANT (H. de) : Voir R. de Beauvoir.

WALPOLE : Voir l'Appendice A.

ZSCHOKKE : *Abellino, le grand bandit*. Trad. en fr., 1799.

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

AVANT-PROPOS 7

CHAPITRE I. — La Terreur, le Mystérieux et le Surnaturel dans le roman anglais au commencement de l'Epoque romantique :

i Horace Walpole 9
ii Clara Reeve 19
iii Mme Radcliffe 23
iv Monk Lewis 38
v C. R. Maturin 45
vi Mrs. M. W. Shelley 54

CHAPITRE II. — Walter Scott..... 57

CHAPITRE III. — Le Brigandage 73

CHAPITRE IV. — Le Théâtre Révolutionnaire et le Mélodrame 79

CHAPITRE V. — Le Vicomte d'Arlincourt 85

CHAPITRE VI. — Charles Nodier :

i Les Premières Nouvelles 1802-1806.. 91
ii Jean Sbogar 97
iii Thérèse Aubert 1819 et Adèle 1820 .. 109
iv Smarra 1821 112
v Trilby 1822 117
vi 1830-1832 120
vii Mademoisellle De Marsan 122
viii Les Contes de 1832..... 125
ix La Combe de l'Homme Mort 1833 128
x Inès de las Sierras 1837 130

CHAPITRE VII — Victor Hugo :

i Bug-Jargal 1818 et 1825 135
ii Han d'Islande 158
iii Le Dernier Jour d'un Condamné et Claude-Gueux 176

Chapitre VIII. — Roger de Beauvoir 185
Chapitre IX — Frédéric Soulié :
i 205
ii 218
iii 227
Conclusion 239
Appendice A 247
Appendice B 249
Appendice C 251

Imp. E. Jolibois, s. a. r. l., Bar-le-Duc.

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 042027414